MASTER NEGATIVE
NO. 93-81528-9

AUTHOR:

MADER, LUDWIG

TITLE:

UBER DIE HAUPTS-
ACHLICHSTEN MITTEL

PLACE:

ERLANGEN

DATE:

1907

Master Negative #
93-81528-9

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

```
BKS/SAVE  Books       FUL/BIB   NYCG93-B4393          Acquisitions     NYCG-AE
FIN PN MADER, LUDWIG ALS 260 1907 - Cluster 1 of 1 - SAVE record
UNI
 ID:NYCG93-B4393             RTYP:a    ST:s    FRN:   MS:   EL:u    AD:05-18-93
 CC:9665  BLT:am     DCF:    CSC:d   MOD:    SNR:      ATC:        UD:05-18-93
 CP:ohu     L:ger     INT:    GPC:    BIO:    FIC:0     CON:
 PC:r      PD:1983/1907       REP:a   CPI:0   FSI:0     ILC:       II:0
 MMD:      OR:    POL:     DM:     RR:        COL:      EML:      GEN:   BSE:
 040      OCU‡cOCU‡dNBuU‡dCStRLIN
 100 1    Mader, Ludwig,‡d1883-1956.
 245 10   _Uber die haupts_achlichsten Mittel‡h[microform],‡bmit denen Euripides
          eleos zu erregen Sucht.
 260      Erlangen,‡bK.b. Hof- und Univ.- Buchdruckerei von Junge,‡c1907.
 300      68 p.
 502      Dissertation--Kgl. Bayer. Friedrich-Alexanders-Universit_at Erlangen.
 600 00   Euripides.
 LDG      RLIN
 QD       05-18-93
```

Restrictions on Use:

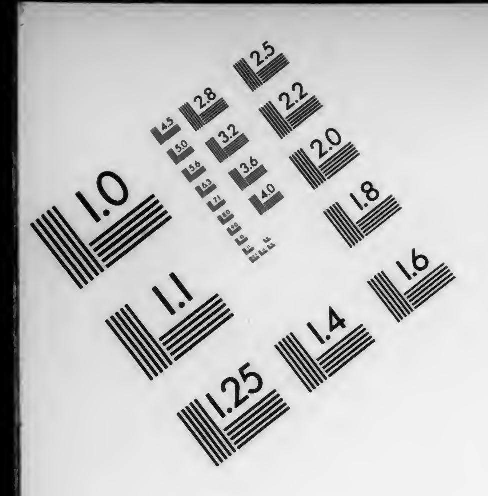
TECHNICAL MICROFORM DATA

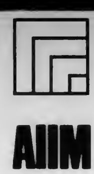
FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11X

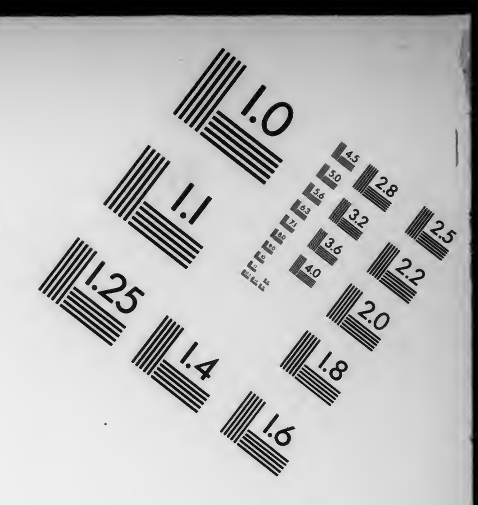
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB

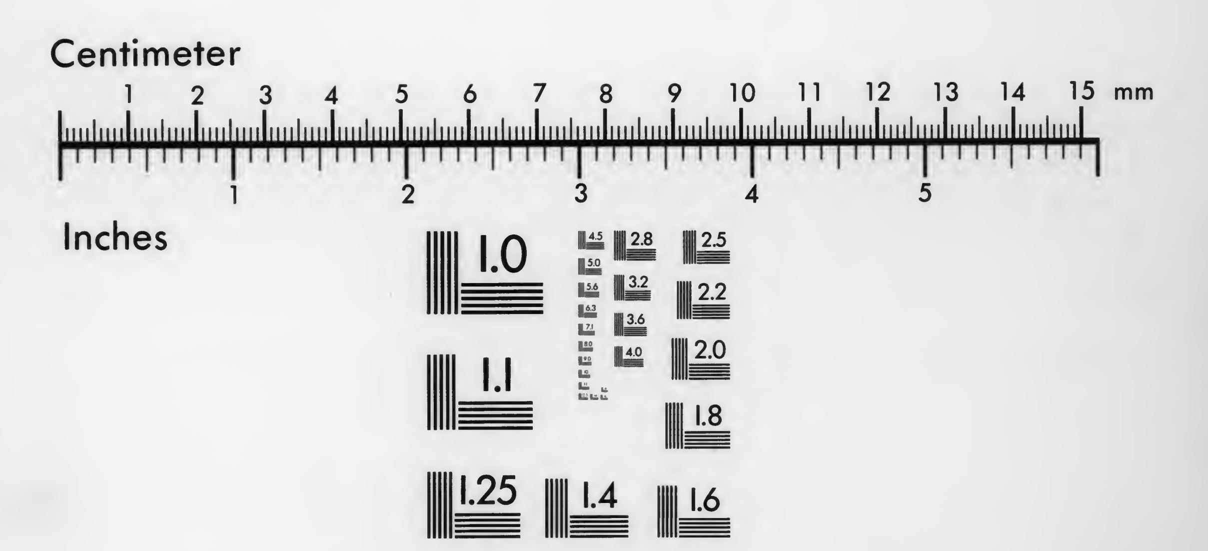
DATE FILMED: 8/4/93 INITIALS BAP

FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

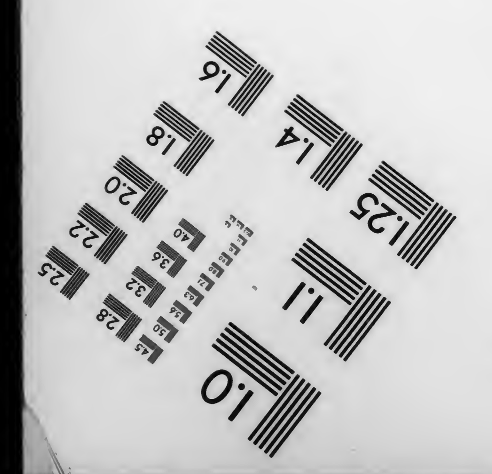


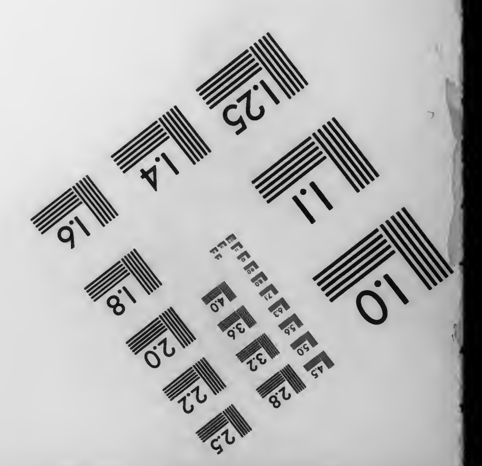






Centimeter
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm
1 2 3 4 5
Inches





ÜBER DIE HAUPTSÄCHLICHSTEN MITTEL, MIT DENEN EURIPIDES ΕΛΕΟΣ ZU ERREGEN SUCHT.

EIN BEITRAG ZUR TECHNIK DES EURIPIDES.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

kgl. bayer. Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Ludwig Mader

aus Obermoschel (Rheinpfalz).

Tag der mündlichen Prüfung: 11. März 1907.

Erlangen.

K. b. Hof- und Univ.-Buchdruckerei von Junge & Sohn.

1907.

Referent: Prof. Roemer.

Motto: in affectibus vero cum omnibus mirus tum in iis, qui in miseratione constant, facile praecipuus est. (Quintil. X 68.)

Δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν: es kann hier nicht meine Aufgabe sein, auf die *κάθαρσις*-Frage näher einzugehen. Im wesentlichen hat wohl Bernays das Richtige getroffen: die *κάθαρσις*[1]) ist eine „Entladung der Gemütsaffektionen"[2]). Der Ausdruck *κάθαρσις* ist „eine vom Körperlichen auf Gemütliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will."

Für unsere Aufgabe kommt mehr die Tatsache in Betracht, daß die Tragödie Mitleid und Furcht erweckt, und erst in neuester Zeit ist man dazu gekommen, dem Aristoteles einen Vorwurf daraus zu machen, daß er die Tragödie zum „Trauerspiel" ge-

---

[1]) Den Ausdruck hat Aristoteles von den priesterlich-musikalischen Erfahrungen beim Dionysoskult übertragen auf die Kunst. Erw. Rohde, Psyche (1894) S. 337 Anm.

[2]) Vergl. zu dem Ausdruck ‚Affektionen' Knoke, Begriff der Tragödie nach Aristoteles (1906) S. 46.

stempelt habe. Wie unbegründet dieser Vorwurf ist, werden wir im Laufe dieser Untersuchung sehen.

Aristoteles nennt ἔλεος an erster Stelle: was ist nun ἔλεος? Wir geben es am besten mit „Mitleid“ wieder. Es ist also der Zustand dessen, der (seelisch) „mit-leidet“. Das fremde Leid wird gleichsam zum eignen Leid. Aristoteles definiert selbst den ἔλεος in der Rhetorik 1385 b 13 ff.: ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις (ein eigenartiger, mit Lustgefühl verbundner Schmerz) ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ (das Leid muß uns als solches erscheinen) φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοῦτο ὅταν πλησίον φαίνηται.

Die Worte ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν κτέ führen uns gleich zu der wichtigen Frage: wie verhalten sich Mitleid und Furcht zueinander? Döring geht nämlich von diesen Worten aus, wenn er meint[1]), „das Mitleid wurzle in der Besorgnis eignen Übels“; nach ihm ist das Mitleid eine „verkappte Furcht“. Döring faßt also das ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν κτέ als Bedingung für das ἐλεεῖν: „... Schmerz wegen eines Übels, das er selbst erwartet“. Aber das ist nicht die Meinung des Aristoteles; er spricht nicht von einem Übel, das einer tatsächlich erwartet, sondern mit dem einer als Möglichkeit rechnen kann. Die Worte bezeichnen nur, wie Knoke[2]) schön auseinandersetzt, „den Wirkungskreis, über den sich das Gefühl erstreckt, keineswegs aber die Triebfeder des Mitleids“. Man kann nicht Mitleid empfinden

[1]) Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles (Jena 1876) S. 310.

[2]) a. O. S. 10; vergl. auch Wecklein, Über die Stoffe und die Wirkung der griech. Tragödie (München 1891) S. 26 f.; Wecklein bekämpft hier ausdrücklich die Döringsche Ansicht.

mit einem Leidenden, dessen Unglück man nicht als Leiden empfindet und beurteilt. Vgl. Eur. El. 294 f.: ἔνεστι δ' οἶκτος ἀμαθίᾳ μὲν οὐδαμοῦ, σοφοῖσι δ' ἀνδρῶν.

Wir müssen also festhalten: Mitleid und Furcht haben nichts miteinander zu tun, „wenn sie auch manchmal nebeneinander hergehen, ja sich gegenseitig durchdringen können“[1]). Was uns beim „König Ödipus“ von Anfang an in Atem hält, ist der φόβος, der sich von Szene zu Szene steigert; der ἔλεος kommt erst dann zu richtiger Geltung, nachdem die volle Klarheit der Situation erreicht ist. Allerdings sieht der Zuschauer in diesem bestimmten Fall immer klarer das Kommende voraus und insofern antizipiert er gleichsam ein gutes Stück ἔλεος. Betrachten wir die Troerinnen des Euripides: kann im Verlauf des Stückes irgendwo von tragischem φόβος die Rede sein? Überall ἔλεος und nur ἔλεος (soweit nicht die Rhetorik hereinspielt).

Unter φόβος verstand Lessing[2]) die Furcht des Zuschauers für sich selbst (auch Döring, Wecklein u. a. teilen diese Ansicht). Dabei hat man sich besonders auf eine Stelle der Rhetorik gestützt (II 5 1383ª 8; vgl. Wecklein a. a. O. S. 20 f.). Dort ist davon die Rede, wie man φόβος in jemand erwecken kann: ὥστε δεῖ τοιούτους παρασκευάζειν, ὅταν ᾖ βέλτιον τὸ φοβεῖσθαι αὐτούς, ὅτι τοιοῦτοί εἰσιν οἷοι παθεῖν· καὶ γὰρ ἄλλοι μείζους ἔπαθον· καὶ τοὺς τοιούτους[3]) δεικνύναι πάσχοντας ἢ πεπονθότας καὶ ὑπὸ τοιούτων, ὑφ' ὧν οὐκ ᾤοντο, καὶ ταῦτα καὶ τότε, ὅτε οὐκ ᾤοντο. „Deshalb muß man, wenn es ratsam ist, daß jemand fürchte, ihm die Überzeugung beibringen, daß er der Möglichkeit eines

[1]) Knoke, a. a. O. S. 18.

[2]) Lessing, Hamburg. Dramaturgie St. 75.

[3]) Wecklein übersetzt verkehrterweise „Seinesgleichen“.

Leidens ausgesetzt ist. Man muß ihm vorstellen, daß auch andre, die höher standen, Leid erfahren haben; ferner ihm seinesgleichen im Unglück darstellen, das sie eben erleiden oder erlitten haben, und zwar von solchen, von denen sie es nicht erwarteten, und solches Leid, das, und zu einer Zeit, wo sie es nicht erwarteten". Diese Übersetzung Weckleins ist etwas ungenau: es ist nicht von einem unbestimmten „jemand" die Rede, der in Furcht gesetzt werden soll, unter dem *αὐτοὺς* sind die *δικασταὶ* zu verstehen.

Aristoteles spricht also hier von den Mitteln, die ein Redner am besten benützt, um in dem, auf den seine Rede berechnet ist, *φόβος* zu erregen. Auch die Tragödie wendet diese Mittel an: 1. sie stellt Helden dar, die leiden, und zwar solche, die höher stehen als wir; 2. die Helden der Tragödie erleiden Unglück, das sie nicht erwarten und zwar 3. von solchen, von denen sie es nicht erwarten. Also die Mittel, die Aristoteles in der Rhetorik zur Erregung des *φόβος* empfiehlt, spielen auch in der Tragödie eine Rolle. In beiden Fällen dienen sie der Erregung des *φόβος* — auch die Tragödie soll ja *φόβος* erregen —; in der Rhetorik handelt es sich nun um die Furcht für die eigne Person: — folglich — so schließt Wecklein — ist auch unter dem tragischen *φόβος* die Furcht für sich selbst zu verstehen.

Auf diese Beweisführung ist folgendes zu erwidern: 1. die Tragödie erweckt in erster Linie Mitleid, dann Furcht; zum mindesten darf man nicht den *φόβος* als den einzigen Effekt hinstellen, der mit den genannten Mitteln erzielt wird. Die beiden Affekte nun, *ἔλεος* und *φόβος* (die „selbstische" Furcht im Sinn der Rhetorik), erstrecken sich auf dasselbe Gebiet

(nämlich das Leidvolle). Aristoteles spricht das öfter aus (Rhet. 1386 [a] 28): *ὅσα ἐφ' αὑτῶν φοβοῦνται, ταῦτα ἐπ' ἄλλων γιγνόμενα ἐλεοῦσιν* (vgl. auch 1382 [b] 26). Es ist also durchaus nicht auffällig, wenn die Mittel, mit welchen die Tragödie *ἔλεος* erregt, die gleichen sind oder wenigstens stark anklingen an diejenigen, die er zur Erregung des selbstischen *φόβος* empfiehlt. Aus dieser rein sachlichen Übereinstimmung eine Erklärung des tragischen *φόβος* gewinnen zu wollen, ist ganz unzulässig.

2. Die *πάθη* der griechischen Tragödie sind das Furchtbarste, was man sich denken kann: Mutter- und Gattenmord, Blutschande u. s. w. Aristoteles selbst hat aus den vorhandenen Stücken abstrahiert, wenn er die Forderung aufstellt (Poet. 1453 [b] 18 ff.): *ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις* (bei den nächsten Angehörigen) *ἐγγένηται τὰ πάθη οἷον εἰ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλει ἤ τι ἄλλο τῶν τοιούτων δρᾷ, ταῦτα ζητητέον.* Und der Zuschauer sollte nun fürchten, daß diese extremen, ganz einzig dastehenden *πάθη* ihn selbst einmal treffen? Das ist doch unmöglich die Meinung des Aristoteles gewesen.

Für ihn war der tragische *φόβος* die Furcht des Zuschauers um den Helden, so wie wir selbst es im Theater bei jeder guten Tragödie erleben können. Ein schönes Beispiel für diesen *φόβος* bietet Plutarch (de esu carn. 2 5 998 E): *σκόπει δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν αὐτὸν ὡς φονέα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην καὶ λέγουσαν ‚ὁσιαιτέραν δὲ τήνδ' ἐγὼ δίδωμί σοι πληγήν', ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ συνεξορθιάζουσα φόβῳ καὶ δέει μὴ φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον.* Keinem Zuschauer

fiel es wohl ein, bei dieser Szene an sich selbst zu denken.

Wenn von einer Furcht des Zuschauers für sich selbst die Rede sein kann, so entsteht dieser *φόβος* nur indirekt, auf dem Wege der „Einfühlung“. Vgl. zu der ganzen Frage Knoke a. a. O. S. 8ff.

Wecklein kommt neuerdings auf die Frage zurück in seiner Besprechung der Knokeschen Schrift und sucht seine alte Ansicht noch damit zu stützen, daß er Rhet. 1386^{a} 25 vergleicht mit Poet. 1453^{a} 4; die Stelle in der Rhetorik lautet: *τοὺς ὁμοίους ἐλεοῦσιν κατὰ ἡλικίαν, κατὰ ἤθη κτἑ · · · ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις μᾶλλον φαίνεται καὶ αὐτῷ ἂν ὑπάρξαι* Die Stelle in der Poetik: *ὁ μὲν (ἔλεος) γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ (φόβος) περὶ τὸν ὅμοιον.* Aber gerade der letztere Satz ist der klarste Beweis dafür, daß Aristoteles die Furcht für den Helden meint. Und die Furcht für einen andern beruht ebenso wie das Mitleid auf der Wahrnehmung einer inneren Ähnlichkeit: für einen Bösewicht fürchte ich ebensowenig wie für einen Übermenschen oder einen Gott. Übrigens verfällt Wecklein hier mit seiner Auffassung der oben behandelten Worte der Rhetorik (1385^{b} 14) *ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὑτοῦ τινα* in den nämlichen Fehler wie Döring, den er selbst (a. a. O. S. 26) zurückgewiesen hatte; sie sind ihm nämlich jetzt auf einmal ein Beweis dafür, daß die Furcht immer neben dem Mitleid einhergeht.

Aristoteles nennt in der berühmten Definition der Tragödie *ἔλεος* an erster Stelle und mit Recht: die

[1]) Bei den Alexandrinern läßt sich *τραγικός* geradezu als identisch mit „traurig, mitleiderregend“ nachweisen, worüber das Nähere bei Roemer, Philol. 65 (1906) Heft 1 S. 58.

Tragödie hat es mit solchen Handlungen und Ereignissen zu tun, die leidvoll sind und so ohne weiteres auf den *ἔλεος* wirken. Euripides selbst soll sich über die Tragödie geäußert haben: nihil aliud esse tragoediam quam miseriarum comprehensionem (Diomed. p. 488, 20 K).

Der *φόβος* ist immer nur das Ergebnis einer kunstvollen Komposition und Gruppierung: *ἔλεος* wird in jeder Tragödie erregt, *φόβος* nur in der guten. Das sehen wir auch bei Euripides. In den meisten Tragödien begnügt er sich mit der Erregung des *ἔλεος* und hierin feiert er auch seine größten Triumphe (vgl. Schlegel, Über dram. Kunst und Literatur S. 221).

Wenn wir die hauptsächlichsten Mittel aufspüren wollen, mit denen Euripides *ἔλεος* zu erregen sucht, so ergibt sich die Anordnung des Stoffes leicht aus Aristoteles: *ἔλεος* läßt sich erregen

I. durch die *σύστασις τῶν πραγμάτων* (Poet. 1453^{b} 1),

II. durch die *διάνοια* (Poet. 1450^{a} 6).

Es käme noch die *ὄψις* in Betracht; doch begnüge ich mich, für diesen Punkt auf die Sterbeszenen hinzuweisen, die Euripides wahrscheinlich zuerst auf die offene Bühne bringt. Der Tod des Hippolytos, die Sterbeszene der Alkestis — das muß theatralisch sehr wirksam gewesen sein.

Wenn dagegen die Komödie die *πτωχοποιία* von Euripides ausgehen läßt, so ist das nicht ernst zu nehmen; bei Sophokles kam diese „Verelendung“ ebenso zur Geltung: man lese nur die Schilderung, die Polyneikes vom Aussehen des blinden Ödipus entwirft (OC 1254ff.).

I. *Σύστασις τῶν πραγμάτων.*

1. Zur *σύστασις* ganzer Tragödien.

An erster Stelle sind hier die Troerinnen zu nennen, eine Tragödie, die aus lose aneinandergereihten, zum großen Teil auf *ἔλεος* berechneten Szenen besteht. Roemer hat einen passenden Ausdruck dafür geprägt: Bildertragödie[1]). Eine Reihe von Bildern wird vor unsern Augen aufgerollt. Man kann diese Tragödie auch mit einem ergreifenden musikalischen Thema vergleichen, das in mannigfachen Variationen — aber immer in moll — wiederkehrt. Ein innerer Zusammenhang der Szenen ist nicht zu erkennen; was sie äußerlich zusammenhält, ist die Person der Hekabe: aber die Feststellung des Aristoteles gilt auch für uns: *μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ, ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ* (Poët. 1451a 15).

Gleich mit der Exposition droht dem Dichter der Stoff auszugehen, soweit er für eine eigentliche Handlung in Betracht kommt: Die Troerinnen sind durchs Los den einzelnen Griechenhelden zugefallen, Kasandra gehört bereits dem Agamemnon, Andromache dem Menelaos, Hekabe dem Odysseus. Das Nächstliegende wäre nun, die Gefangenen würden sofort jede ihrem neuen Herrn zugeführt werden. Damit wäre die Tragödie zu Ende. Wie gestaltet Euripides? Talthybius ist natürlich allein geeignet, die einzelnen gefangenen Frauen an den Ort ihrer Bestimmung zu bringen (s. 294ff.):

> *ἴτ' ἐκκομίζειν δεῦρο Κασάνδραν χρεὼν*
> *ὅσον τάχιστα, δμῶες, ὡς στρατηλάτῃ*
> *εἰς χεῖρα δῶμεν. εἶτα τὰς εἰληγμένας*
> *καὶ τοῖσιν ἄλλοις αἰχμαλωτίδων ἄγω.*

1) Roemer, Phil. 65, Heft 1, S. 77, Anm. 20.

Als Euripides diese düstere Tragödie vom Untergang Troias schrieb, hielt er seiner Vaterstadt gleichsam ein Spiegelbild vor Augen: es war die Zeit, als die athenische Flotte nach Sizilien segelte[1]).

Die Wahl der Stoffe ist für Euripides charakteristisch: eine Mutter wie Hekabe! Gibt es einen Stoff, der mehr geeignet ist als dieser, auf den *ἔλεος* zu wirken? So ist es nicht auffällig, wenn der Dichter diese ergreifende Gestalt der Hekabe zweimal zum Mittelpunkt einer Tragödie gemacht hat.

Auch in der „Hekabe" fehlt es an der Einheit der Handlung. Gottfr. Hermann[2]) urteilt darüber: sic igitur Euripides duobus argumentis in unum confusis, quum alterum optime tractasset, in altero rudi populo indulgens ab eo, quod propositum esse poëtae tragico debet, aberravit longissime, copulatione autem illa rerum inter se nullo nisi temporis vinculo cohaerentium fecit, ut fabula prodiret plane monstruosa. Polyxena wird am Grab des Achilles geopfert und Hekabe rächt sich furchtbar an dem Mörder ihres Sohnes Polydoros, dem Thrakerkönig Polymestor: das sind eben zwei Stoffe, die sich selbst durch die schärfste Interpretation nicht in einen verwandeln lassen (doch vgl. v. Wilamowitz, Herakles 2. Ausg. S. 121 Anm. 17 und Wecklein, Neue Jahrbücher 101, S. 569ff.). Wir sind allerdings geneigt, diesen Mangel an Einheit zu übersehen, wenn wir das Ganze ins Auge fassen, das uns in furchtbarer Weise zeigt, wie aus einer Königin eine Hündin wird (v. Wilamowitz, Troer. Einl. S. 11).

1) v. Wilamowitz in seiner Übersetzung des Stückes, Einleitung S. 32ff. — Hugo Steiger, Warum schrieb Euripides seine Troerinnen? Philologus 69, S. 362ff. — Oeri, Euripides unter dem Eindruck des sizil. u. dekel. Krieges. Basel, Progr. 1905.

2) In der Praefatio seiner Ausgabe, S. 18.

Dem Dichter war es auch nicht um einen einheitlichen Stoff zu tun; was ihn anzog, war das menschlich tief ergreifende in Hekabe. Im ersten Teil der Tragödie (bis 725) ist alles auf *ἔλεος* berechnet. Diese Wirkung erreicht der Dichter besonders dadurch, daß er zwei leidvolle *πράγματα* (Schicksal des Polydor und Opferung der Polyxene) mit einander in Verbindung bringt[1]), rein äußerlich, indem er das *εἴδωλον* des Polydor auftreten und das Schicksal der Polyxena voraussagen läßt: innerlich haben beide Handlungen gar nichts Gemeinsames[2]). Es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß Euripides den Mythus ad hoc geändert hat; eine andere Wendung der Sage liegt wenigstens vor bei Vergil. Aen. III, 22: darnach wurde Polydor nach der Ermordung gleich bestattet[3]).

Mutter und Kind: ein Lieblingsmotiv des Euripides! Das sehen wir deutlich an den Phönissen, wo der Dichter diesem Motiv zuliebe den Mythus geändert hat und die Jokaste nach der Entdeckung der furchtbaren Greuel — ruhig weiter leben läßt: *ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας πλὴν τῆς Ἰοκάστης* (*ὑπόθεσις*: Nauck Eurip. trag. II, 392, 7). Jokaste ist bei unserm Dichter der eigentliche Mittelpunkt der Handlung (v. 354), ganz ähnlich wie die Mutter in Schillers „Braut von Messina“; die ergreifendsten Szenen des Stückes verdankt Euripides dieser eigensten *σύστασις τῶν πραγμάτων*[4]).

---

[1]) Vergl. schol. Hec. 80 (Schwartz vol. I, 20, 13 ff.).

[2]) Siehe auch Welcker, Die griech. Tragödien mit Rücksicht auf den episch. Zyklus geordnet S. 183. Rhein. Mus. Suppl. II, 1. (Bonn 1839).

[3]) Roscher s. v. Polydoros.

[4]) Siehe auch Wecklein, erklärende Ausgabe, Einleitung S. 14.

Dieser Jokaste-Stoff hätte genügt, um eine Tragödie im großen Stil der „Medea“ daraus zu gestalten. Euripides begnügt sich damit nicht. In der *ὑπόθεσις* lesen wir (Nauck II, 392, 13 ff.): *περιπαθεῖς ἄγαν αἱ Φοίνισσαι τῇ τραγῳδίᾳ. ἀπώλετο γὰρ ὁ Κρέοντος υἱὸς ἀπὸ τοῦ τείχους ὑπὲρ τῆς πόλεως ἀποθανών. ἀπέθανον δὲ καὶ οἱ δύο ἀδελφοὶ ὑπ' ἀλλήλων, καὶ Ἰοκάστη ἡ μήτηρ ἀνεῖλεν ἑαυτὴν ἐπὶ τοῖς παισί, καὶ οἱ ἐπί Θήβας στρατευσάμενοι Ἀργεῖοι ἀπώλοντο καὶ ἄταφος Πολυνείκης πρόκειται καὶ ὁ Οἰδίπους τῆς πατρίδος ἐκβάλλεται καὶ σὺν αὐτῷ ἡ θυγάτηρ Ἀντιγόνη.* Eine Menge von einzelnen *πάθη* ist lose zu einem Ganzen zusammengefügt. Besonders die Ödipusszene ist ganz locker angefügt: *ὅ τε ἐπὶ πᾶσι μετ' ᾠδῆς ἀδολέσχου φυγαδευόμενος Οἰδίπους προσέρραπται διὰ κενῆς.* Die Absicht, die Euripides in erster Linie damit verfolgt, ist leicht zu erkennen: poeta *τραγικώτατος* ad miserationem commovendam cumulat miserias[1]). Doch finden sich gegen Ende des Stückes bedenkliche Widersprüche, so daß man an umfangreichere Interpolationen gedacht hat[2]). Doch müssen wir bedenken, so scharfe Kritiker wie die Alexandriner haben an dem Schluß der Phönissen keinen Anstoß genommen, dieselben scharfen Köpfe, die sonst gerade in diesem Punkt so rücksichtslos vorgingen: bei Soph. OC 237—257 besannen sie sich nicht lange; wer die Stelle halten will, muß vor allem *αἰδόφρονες* erklären (darauf macht mich Prof. Roemer aufmerksam). Betrachtet man ferner die Schlußszenen der Phönissen unter dem

---

[1]) Euripidis tragoediae, recensuit Reinh. Klotz vol. II sect. IV zu 1539.

[2]) Literatur bei Wecklein, erklärende Ausgabe. Einleitung S 15. Doch vergl. auch Lindskog, Studien zum antiken Drama (1897) I, S. 149 ff.

Gesichtspunkt des *ἔλεος*, dann wird man doch vorsichtiger sein müssen als viele moderne Kritiker. Die folgende Untersuchung zeigt, wie oft Euripides noch ganz andere Mittel anwendet, um *ἔλεος* zu erregen.

Auch die Supplices sind ganz in der Absicht auf *ἔλεος* komponiert: Die Leichen der vor Theben gefallenen Helden werden von den Müttern zurückgewonnen und dann beklagt. Aus diesen zwei Tatsachen hat Euripides eine Reihe ergreifender Szenen geschaffen: der erste Teil des Stückes besteht hauptsächlich aus Bittszenen. Um diese wirksamer zu machen (wenn eine Frau Frauen gegenübersteht), führt Euripides die Äthra ein in Abweichung vom gegebenen Mythus[1]. „Er macht sich die Stoffe viel mehr als er sie übernimmt“ [2]. Dieses Urteil über die *σύστασις* des Euripides würden wir sicher in viel höherem Maße noch bestätigt finden, wenn wir überall in der Lage wären, die Gestaltung des Euripides mit seinen Quellen zu vergleichen.

Beim Hippolytos gestattet uns die Überlieferung einen Einblick in die Werkstatt des Dichters. Die uns erhaltene Tragödie ist die Umarbeitung einer älteren, des sogenannten *Ἱππόλυτος Καλυπτόμενος*. In der *ὑπόθεσις* (Nauck I, 414, 6ff.) lesen wir: *ἔστι δὲ οὗτος Ἱππόλυτος δεύτερος . . . ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος· τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον· ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι.* Man hat aus dieser Notiz den Schluß gezogen, das erste Stück, in welchem Phädra dem Hippolyt ihre verbrecherische Liebe offen gestand, habe deswegen beim athenischen Publikum Anstoß erregt[3]. Dieser Schluß ist meines Erachtens etwas

[1] v. Wilamowitz (Übersetzung) Einleitung S. 30.
[2] v. Wilamowitz, Griech. Literatur S. 47.
[3] Christ, Geschichte der griech. Literatur (1905) S. 268.

übereilt; das *ἀπρεπές* ist vermutlich erst eine Konstatierung der Alexandriner, wie wir es so oft in den Scholien finden. Und wenn der Schluß berechtigt wäre, hat Euripides allein auf eine solche Veranlassung hin eine Umarbeitung des Stückes vorgenommen? Das möchte ich doch bezweifeln. Es haben vermutlich auch künstlerische Erwägungen einen bestimmenden Einfluß ausgeübt. Mit einer Phädra, die sich willenlos ihrer sündigen Leidenschaft hingibt, können wir nicht recht fühlen, sie kann uns kein rechtes Mitleid einflößen — und darauf kam es dem Dichter bei der Umarbeitung besonders an[1]. In der Tragödie, die uns heute vorliegt, leidet Phädra unter ihrer Leidenschaft, kämpft tapfer dagegen an, wider ihren Willen und ihr Wissen erfährt Hippolyt von der verbrecherischen Liebe und das Schicksal geht so seinen Gang. Diese Phädra erregt unser tiefstes Mitleid: der Dichter selbst läßt keinen Zweifel darüber, wie er den Charakter der unglücklichen Frau verstanden wissen will (v. 1300):

καὶ σῆς γυναικὸς οἶστρον ἢ τρόπον τινὰ γενναιότητα

(scl. *ἐκδείξω*). Vgl. auch v. 319! Auch in der *ὑπόθεσις* ist das nachdrücklich hervorgehoben (s. bei Nauck a. O. I, 413, 10f.). Wenn Phädra den Geliebten mit sich ins Verderben reißt, so geht sie deswegen nicht unseres Mitleids verlustig: ein Weib von solcher Art kann nicht anders handeln. Nicht gemeine Rachsucht treibt sie zur Vernichtung des geliebten Gegenstands, sondern etwas Inkommensurables, aus Liebe und Scham gemischt. Euripides kannte die weibliche Seele! Das Urteil Christs[2] scheint mir keineswegs gerechtfertigt: „Sich

[1] Vergl. auch Welcker, Die griech. Trag. II, 743f.
[2] a. a. O. S. 268.

selbst hat Euripides korrigiert und zwar nicht zum besseren.“ Nach Schiller[1]) „steigt das Mitleid zu einem weit höheren Grade, wenn sowohl derjenige, welcher leidet als derjenige, welcher Leiden verursacht, Gegenstände desselben werden.“

Die Phädra des Seneca geht auf den älteren Hippolytos zurück: Phädra wirft sich zweimal vor dem Geliebten nieder und bettelt förmlich um Liebe. Es läßt sich nicht leugnen, daß so die Rache viel großartiger motiviert ist. Aber das *ἡρωϊκὸν ἦθος* ist nicht gewahrt, vor dem die Alexandriner großen Respekt hatten.

Ähnlich wie der erste Hippolytos war die Phädra des Sophokles komponiert[2]). Es wäre interessant für uns, das zeitliche Verhältnis dieser beiden Bearbeitungen zu einander zu kennen. v. Wilamowitz[3]) nimmt an, Euripides habe zuerst den Stoff aufgegriffen. Doch ist diese Hypothese zu unsicher, um weitere Schlüsse daraus ziehen zu können.

Es sei mir noch gestattet, die *σύστασις* der Elektra zu berühren und dabei einen Blick auf Äschylus und Sophokles zu werfen. Mittelpunkt dieses Tragödienstoffes ist der Muttermord, also ein furchtbares Verbrechen (auch in den Augen der Griechen; man vergleiche die schönen Ausführungen von Wilamowitz, Hermes 18 S. 227.) Der Muttermord, wenn auch nach der gegebenen Tradition eine condicio sine qua non, konnte demnach für eine dramatische Bearbeitung des Stoffes verhängnisvoll werden. Wie haben nun die drei großen Tragiker sich zu diesem Problem gestellt? Äschylus gibt sozusagen eine „theologische“ Lösung,

---

[1]) Über trag. Kunst Bd. 11, S. 161 (Fock-Ausgabe).

[2]) Welcker, Gr. Trag. I, S. 305.

[3]) Hermes 18, S. 239.

er läßt den Konflikt durch die Götter ausgleichen; Euripides macht eine rein menschliche Tragödie daraus, die Lösung des Konflikts läßt er ganz nebenbei durch den deus ex machina verkünden. Hauptsache ist ihm das *πάθος*: Orest bricht unter der Tat zusammen[1]); das Furchtbare des Muttermordes ist noch künstlich gesteigert dadurch, daß Klytämestra Reue empfindet über ihre Vergangenheit (v. 1105). Dieser Zug hat dem Dichter den heftigen Tadel Schlegels[2]) zugezogen. Doch steht Schlegel zu sehr im Bann der Sophokleischen Dichtung, als daß er Euripides ganz gerecht werden könnte.

Sophokles ist dem eigentlichen Problem möglichst aus dem Weg gegangen: Orest vollführt den ihm von Apoll aufgetragenen Muttermord ohne große Skrupel und mit den Schlußworten des Dramas läßt der Dichter (durch den Chor) die Tat Orests als eine befreiende preisen:

ὦ σπέρμ' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὸν δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες τῇ νῦν ὁρμῇ τελεωθέν.

Damit halte man zusammen Eur. El. 971:

ὦ Φοῖβε, πολλὴν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας[3]).

sowie 1245 f.!

Bei Sophokles nur ein einziges schüchternes Fragezeichen (v. 1425):

Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν[3]).

Es läßt sich nicht leugnen, daß uns auch die

---

[1]) Das kommt ergreifend zum Ausdruck v. 1177 ff.

[2]) Schlegel, Über dram. Kunst und Literatur S. 244.

[3]) Klingt der Vers des Euripides nicht wie eine Antwort auf die Frage des Sophokles? Das wäre durchaus im Geist des Euripides und würde die Prioritätsfrage endgültig entscheiden (vergl. Vahlen, Herm. 26).

„Elektra“ des Sophokles nicht ganz befriedigt, wenn uns auch der Dichter auf geniale Weise über das eigentlich Problematische hinwegtäuscht. Das erreicht er dadurch, daß er das ganze *πάθος* der Tragödie in die Gestalt der Elektra legt. Ausgezeichnet die Alten (schol. 516): *πανταχόθεν δὲ διαφόροις ἐξαλλαγαῖς τὸν ἔλεον Ἠλέκτρας διαγράφει ὁ ποιητής.* Auf Elektra soll all unser Mitleid sich konzentrieren: darauf zielt die ganze Ökonomie des Stückes. Dabei hat es Sophokles mit einzigartiger Kunst verstanden, Bewegung in den leidenden Zustand der Elektra zu bringen. Von äußerer Handlung kann fast nicht die Rede sein; dafür aber dieses innere Leben, dieser Stimmungswechsel im ersten Teil der Tragödie! Das geht auf und nieder wie ein wogendes Meer: zuerst die erschütternden Klagen, alles Nacht und Verzweiflung. Chrysothemis[1]) erzählt vom Traum der Klytämestra: wie ein Schrei kommt es der Elektra aus tiefster Seele (411)

ὦ θεοὶ πατρῷοι συγγενέσθε γ' ἀλλὰ νῦν.

Gleich drauf aus der Höhe wieder in die Tiefe: Orest ist tot! Nach erschütternden Klagen rafft sich Elektra zu mannhaftem Entschluß auf, sie will sich selbst befreien — gleich darauf klagt sie herzergreifend über der Asche des totgeglaubten Bruders.

All diese Eindrücke stürmen nicht überraschend auf uns ein: das danken wir dem Prolog.

---

[1]) Chrysothemis ist keine bloße Dublette zu Ismene, wie Wilamowitz zu glauben scheint, Hermes 18, S. 236. Roemer hebt das gut hervor Phil. S. 82f.: „eine bis ins Einzelne genau und scharf durchgeführte Vergleichung führt zu dem sicheren und unabweisbaren Ergebnis, daß die Ähnlichkeit zwischen Elektra und Antigone viel größer ist als die zwischen Chrysothemis und Ismene.“

Daß es der Dichter in dieser Tragödie ganz besonders auf den *ἔλεος* abgesehen hat, können wir auch aus Einzelheiten klar erkennen: warum läßt er die Überbringung der Urne nicht gleich mit der Botschaft vom Tode Orests zusammenfallen? v. Wilamowitz[1]) ist damit nicht einverstanden: „Die Verdoppelung des Motivs ist kaum glücklich zu nennen.“

Der Scholiast[2]) hat die Intentionen des Dichters klar erkannt: *θαυμαστὴ ἡ οἰκονομία τοῦ ποιητοῦ μὴ ἅμα τῇ ἀπαγγελίᾳ τοῦ θανάτου κομίσαι τὰ λείψανα, ἵνα εὔλογος πρόφασις τῆς παρόδου γένηται τῷ Ὀρέστῃ καὶ παραυτὰ ὁ ἀναγνωρισμὸς πρὸς αὔξησιν τοῦ πάθους.*

Überblicken wir die sämtlichen Tragödien des Euripides, dann ergibt sich: auf die wenigsten ließe sich die strenge Definition des Aristoteles anwenden, in dem Sinne, daß sie Mitleid und Furcht in gleichem Maße erweckten. Mitleid wohl, aber *φόβος*? Eine Ausnahme von der Regel machen nur die Bakchen, Hippolytos und Medea (in minderem Maße vielleicht noch Elektra, die Taur. Iphigenie; im Herakles werden wir zu sehr durch die Katastrophe überrascht!) In den übrigen Stücken begnügt sich der Dichter mit der Erregung des *ἔλεος* und zwar arbeitet er meist mit starken Einzelwirkungen, wie wir des näheren noch sehen werden[3]): es bilden sich förmlich typische *ἔλεος*-Szenen heraus. Diese Technik macht sich schließlich so weit geltend, daß der Dichter Tragödien komponiert mit ganz analogem Bau: man vergleiche nur die Taurische Iphigenie mit der Helena! Nicht nur im groben Gerüst gleichen sich die beiden Stücke,

---

[1]) Hermes 18, S. 236.

[2]) schol. El. 1098.

[3]) Vergl. auch v. Wilamowitz, Griech. Literatur S. 48f.

sondern auch in der Gestaltung und Anordnung der einzelnen Szenen.

Bei Sophokles ist das Verhältnis der *φόβος*-Tragödien[1] zu den *ἔλεος*-Tragödien umgekehrt: auf der einen Seite Aias, König Ödipus, Antigone, Trachinierinnen, auf der anderen Philoktet, Ödipus auf Kolonos und auch Elektra dürfen wir nach dem oben Ausgeführten hierhernehmen. Und auch da, wo Sophokles auf Einzelwirkungen ausgeht, werden wir seltener als bei Euripides in der Lage sein, eine Mache ad hoc zu konstatieren.

2. Szenen ad hoc.

Daß Euripides im einzelnen gern starke Mittel anwendet, um den *ἔλεος* zu erregen, haben die guten alten Erklärer klar erkannt und ausgesprochen. Wären ihre für uns unschätzbaren Bemerkungen nicht in so erbärmlicher Weise oft von den späteren Abschreibern mißhandelt worden, dann würden wir sicher öfter das *ἕνεκα τοῦ εἰς οἶκτον κινῆσαι* (schol. Phoen. 1606 Schw. I 407, 2) konstatiert finden.

In vielen Fällen können wir dieses *εὐεπίφορον* [*πρὸς τὸ ἔλεον κινῆσαι*] des Euripides haarscharf nachweisen. Besonders auffällig ist eine Stelle, auf die mich Prof. Roemer aufmerksam macht.

Iphig. Taur. 1056—1074: der *ἀναγνωρισμός* ist vollzogen: Orest und Pylades haben bereits den Plan entwickelt, wie sie den König täuschen und das Bild der Göttin entführen wollen. Da wendet sich Orest an seine Schwester, indem er auf den Chor weist: *ἑνὸς μόνου δεῖ, τάσδε συγκρύψαι τάδε. ἀλλ' ἀντίαζε καὶ*

[1]) Der Ausdruck sei mir gestattet, wenn er auch natürlich nicht ganz richtig ist!

λόγους πειστηρίους εὕρισκ'· ἔχει τοι δύναμιν εἰς οἶκτον γυνή. Iphigenie entspricht dieser Aufforderung in einer ergreifenden Bittrede (1056—1074). Der Chor besteht aber aus griechischen Frauen, die der Iphigenie treu ergeben sind. Wozu also diese ergreifenden Bitten? Die einfache Aufforderung, Schweigen zu wahren, hätte beim Chor die gleiche Wirkung getan. Seine eigentliche Absicht verrät Euripides selbst, wenn er den Orest sprechen läßt (1054): *ἔχει τοι δύναμιν εἰς οἶκτον γυνή.* Die Bittrede der Iphigenie ist tatsächlich an das Theaterpublikum adressiert und über der Wirkung, die sie auf uns ausübt, vergessen wir gern, daß die Szene im dramatischen Zusammenhang keine rechte Stelle hat.

In diesem Zusammenhang muß ich gleich eine Stelle aus Sophokles besprechen.

OC 1181—1203[1]): auch hier handelt es sich um eine Bittrede. Theseus hat dem Ödipus dringend ans Herz gelegt, dem Polyneikes die erbetene Unterredung zu gewähren. Ödipus weigert sich immer noch: da gibt Antigone durch ergreifende Bitten den Ausschlag. Zu diesen Worten der Antigone nun lesen wir in den Scholien (zu 1181 Pap. 449, 19 ff.): *οὐχ ὡς οὐκ ἂν πεισθησομένου τῷ Θησεῖ τοῦ Οἰδίπου οὕτως ἐδέησεν αὐτῷ καὶ τῆς ἐκ τῆς θυγατρὸς παρακλήσεως ἀλλ' αὐξήσεως χάριν καὶ τοῦτο παρείληφεν τὸ πρόσωπον ὁ Σοφοκλῆς.* Unter *αὔξησις* ist natürlich die *αὔξησις τοῦ πάθους* gemeint! Die Bemerkung zeugt von außerordentlich feiner Beobachtung. Denn nach v. 1348 ff. ist es Theseus allein, durch welchen Ödipus sich bestimmen ließ, dem Polyneikes Gehör zu schenken.

[1]) Ich zitiere nach der Teubnerschen Textausgabe.

In dem folgenden Rest des Scholions muß statt πρὸς τὸν Θησέα gelesen werden πρὸς τὸν Πολυνείκην, wie Roemer sehr gut emendiert hat (Abhandl. d. phil.-philol. Klasse d. bayr. Akad. Bd. 22, Abt. 3 S. 644).

Der Rest des Scholions lautet also vollständig: ἀμέλει γοῦν πρὸς τὸν Πολονείκην ἀποκρίνεται ὡς ἐκείνῳ (nur von jenem allein) πεπεισμένος.

Andr. 103—116[1]): Andromache hat sich vor den Nachstellungen ihrer Feinde in den schützenden Bereich eines Altares geflüchtet. Da erfährt sie von einer Dienerin, daß ihrem Kinde große Gefahr droht. Man lese jetzt die Elegie 103—116: eine solche Gestaltung ist charakteristisch für Euripides. In einem Moment, wo das Mutterherz ganz von banger Sorge um das Kind erfüllt sein muß nach allen Gesetzen des psychischen Geschehens, läßt der Dichter Andromache zurückgreifen auf längst vergangene und fast vergessene Leiden, um so den Jammer noch zu erhöhen. Und seinen Zweck hat er tatsächlich erreicht (vgl. ὑπόθεσις!)

Also einem theatralischen Zweck opfert der Dichter die innere Wahrscheinlichkeit. Nicht genug damit: die ganze σύστασις mußte diesem Zweck dienstbar gemacht werden. Wir sehen wenigstens sonst keinen vernünftigen Grund, weshalb Andromache ihren Sohn nicht ebenfalls durch die Heiligkeit des Altars geschützt, sondern ihn von sich gegeben hat (v. 47). Dann wäre aber natürlich jene ergreifende Szene nicht zu ermöglichen gewesen.

Bei der „Andromache" sind wir auch sonst mehrfach in der Lage, einen Blick in die Werkstätte des

[1]) Prof. Roemer macht mich auf diese Szene aufmerksam.

Dichters werfen zu können. Charakteristisch ist besonders der Schluß

Andr. 1173—1225: das Stück spielt in Phthia. Neoptelemos wird in Delphi getötet und nach der Überlieferung[1]) auch begraben (vgl. auch Eur. Orest 1654 ff.). Der Dichter braucht aber am Schluß eine pathetische Szene und das Motiv lag ja nahe: Peleus an der Leiche seines Enkels. Wie hilft sich der Dichter, um die traditionelle Totenklage zu gewinnen? Er läßt den Toten von Delphi nach Phthia transportieren. Nachdem Peleus an der Leiche geklagt hat, erscheint dann Thetis als θεός ἀπὸ μηχανῆς und ordnet an, daß der Tote nach Delphi zurückgebracht und dort bestattet werde. So ist dem Bedürfnis des Dichters und der Überlieferung des Mythus zugleich Rechnung getragen. Die Scholien bemerken zu der Szene (zu 1240 Schw. II 321) ὅτι μὲν ἐν Δελφοῖς ὁ Νεοπτόλημος τέθαπται, καὶ Φερεκύδης [fragm. 98 a] ἱστορεῖ· ὅτι δὲ νεκρὸς ἐλθὼν εἰς Φθίαν πάλιν εἰς Δελφοὺς ἐπέμφθη, διέψευσται[2]).

Wir können hier also konstatieren, daß Euripides am Schluß eines Stückes zu starken Mitteln greift, um eine stärkere Wirkung zu erzielen. Das Gleiche läßt sich feststellen bezüglich der Schlußzenen der Bakchen und der Elektra.

Bacch. 1363—1380: Diese Tragödie ist eine der gewaltigsten des Euripides. „Alle Wirkungen und Antriebe strömen von einer Quelle aus und streben auf ein Ziel los." [3])

[1]) Siehe das Nähere bei Rich. Wagner, Curae Mythographae S. 270 ff. in Epitoma Vaticana ex Apollodori Bibliotheca (1891).

[2]) Der Ausdruck διέψευσται ist nicht gut-alexandrinisch. Es stand ursprünglich sicher etwas anderes da, wahrscheinlich eine Wendung mit ἰδίως.

[3]) Schlegel, Über dram. Kunst und Literatur S. 257.

Wie der verblendete König Schritt für Schritt seinem Verderben näher kommt, das hält uns in Spannung und Furcht wie keine andere Tragödie des Euripides. Und dann — nachdem die Katastrophe eingetreten ist und die unglückliche Mutter erkannt hat, was sie im Wahnsinn getan — ihre Klage muß tiefergreifend gewesen sein. (Nach v. 1329 ist in unsern Handschriften eine große Lücke; doch vgl. Rhet. Graeci I 401, 30 Sp.) Nach so leidenschaftlich bewegten und tief ergreifenden Szenen scheint es uns ein starkes Stück, daran noch eine rührende Abschiedsszene anzuflicken (wie sie uns in den Versen 1363—1380[1]) vorliegt), nachdem bereits der deus ex machina gesprochen hat. Aber Euripides kannte sein Publikum!

El. 1308—1341: hier liegt die Sache ganz ähnlich. Welche Konflikte und welche Energie auch in dieser Tragödie! Orest kommt aus fremden Land zurück in das Vaterhaus, in dem die Mutter den Gatten verraten hat und mit dem Mörder buhlt. Orest rettet die Schwester aus tiefstem Elend und erschlägt die Mutter. Aber unter der Tat bricht er zusammen. Euripides folgt in der Behandlung des Muttermords dem Vorbild des Äschylus. Die eigentliche Lösung muß also der deus ex machina geben, wie wir oben gesehen haben: Orest muß das eben gewonnene Vaterhaus wieder verlassen, um als Flüchtling von Land zu Land zu schweifen und schließlich in Athen Erlösung zu finden. Mit dieser Prophezeiung, sollte man meinen, schließt das Stück. Weit gefehlt: es folgt noch eine weinerliche Abschiedsszene zwischen Orest und Elektra (1308—1341). Man vergleiche diese Szene mit dem Schluß der Choephoren: nichts ist bezeichnender für die Eigenart des Euripides.

[1]) Die Verse 1372—1392 werden von Nauck getilgt.

3. Die ἔλεος-Szenen im allgemeinen.

Wir haben bisher solche ἔλεος-Szenen herausgegriffen, die mit dem dramatischen Ganzen nicht organisch verbunden sind und schon dadurch den Zweck ihres Daseins verraten. Wenden wir uns nun der Szenengestaltung im allgemeinen zu, dann fällt uns auf, daß der Dichter sich selten eine Gelegenheit entgehen läßt, ein rührendes Motiv zu einer breiten Szene auszugestalten.

Ein solches Motiv sind vor allem die Bitten. Es liegt in der Natur der Sache, daß ein Bittender all das wirksam zusammenfaßt, was den andern zur Milde zu stimmen geeignet ist. (Cicero de inventione I § 109.)

Bittszenen

finden sich bei Euripides im ganzen vierzehn[1]). Sie gehören zum Teil zum Ergreifendsten, was Euripides gedichtet hat.

Hec. 275—295 Hekabe bittet den Odysseus, ihr nicht die Tochter, den letzen Trost ihres Alters, zu entreißen. (Auf v. 280 komme ich später noch einmal zurück.)

Hec. 786—845: die unglückliche Königin bittet Agamemnon um Beistand, um sich an Polymestor rächen zu können.

Suppl. 42—86: die Mütter wenden sich Hilfe heischend an Äthra.

Suppl. 163—183: Adrast bittet den Theseus um Hilfe.

[1]) Wenn ich nach bestimmten Versen zitiere, so verstehe ich darunter den Teil der Szene oder Rede, der besonders auf den ἔλεος wirkt.

Suppl. 271—285: die Mütter und Theseus. Aus einem einzigen Motiv sind hier drei ergreifende Szenen geworden (Theuseus soll dazu veranlaßt werden, die Herausgabe der vor Theben gefallenen Helden von den Thebanern zu erwirken).

Hel. 894—995: Helena und Menelaos[1]) bitten die Seherin Theonoe, dem König ihren Fluchtplan nicht zu verraten.

Iph. Aul. 900—916 Klytämestra bittet den Achill, ihre Tochter zu retten. Dieser erklärt sich bereit, den Schutz der Jungfrau zu übernehmen: was sagen wir dazu, wenn trotzdem

Iph. A. 981—989: Klytämestra noch einmal flehentlich bittet? Hentig hat — ich weiß nicht, aus welcher Erwägung — diese Verse getilgt[2]); wenn die Athetese deswegen erfolgt ist, weil die Verse etwas dagewesenes unnötig wiederholen, so ist sie mit Vorsicht aufzunehmen, weil dem *πάθος* der Szene nicht genug Rechnung getragen ist. (Vgl. Iph. T. 1056—1074).

Iph. Aul. 1146—1252: Klytämestra und dann Iphigenie suchen den Agamemnon durch Bitten von seinem Vorhaben abzubringen. In der Rede der Klytämestra findet sich die commiseratio 1171—1179[3]). Wenn die Rede der Mutter zum großen Teil frostig rhetorisch ist, so gehören die Bitten der Iphigenie zum Rührendsten, was sich bei Euripides findet. Wie ergreifend kommt hier die Liebe zum Leben, zum Sonnenlicht zum Ausdruck! Und das schwache Weib, das hier so in-

[1]) Ob ein Mann oder eine Frau in solchen Szenen zu Wort kommt, ist im allgemeinen sehr wichtig für unsere Frage, wie wir später sehen werden.

[2]) S. Wecklein, Krit. Ausgabe.

[3]) Siehe Nachträge: II. Exkurs zu J. A. 1179.

brünstig ums Leben bittet, erklärt sich kurz darauf in heldenhafter Weise bereit, gern für das Vaterland sterben zu wollen. Man hat bestritten, daß hier eine Inkonsequenz der Charakterzeichnung vorliegt, unter andern Henri Weil[1]) und Schiller[2]). Doch hat Aristoteles von seinem Standpunkt aus Recht (Poet. 1454a 30): *τοῦ δὲ ἀνωμάλου (παράδειγμα) ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ.* Doch werden wir dem Dichter gern die Inkonsequenz nachsehen. Euripides ist Theaterdichter, hat bei seinem Schaffen vor allem die Wirkung aufs Publikum im Auge: und da wirken nun in unserm Fall zwei Momente zusammen, um ihn zu einer Inkonsequenz zu verleiten. Auf der einen Seite eine treffliche Gelegenheit, den *ἔλεος* zu erregen (eine *Ἰφιγένεια ἱκετεύουσα!*), gleich darauf war die Versuchung zu groß, als daß er ihr hätte widerstehen können, seiner Iphigenie Worte in den Mund zu legen, die bei einem athenischen Publikum begeisterten Widerhall finden mußten! Wie muß das stolze Wort gezündet haben (1397): *δίδωμι σῶμα τοὐμὸν Ἑλλάδι!* Daß Schiller von dieser Szene begeistert war, ist nicht zu verwundern — der Dichter, der die Attinghausen-Szene schrieb! Schiller und Euripides sind beide — im besten Sinne des Wortes — theatralisch.

Eine ähnlich inkonsequente Szenengestaltung finden wir bei Sophokles, die ich deswegen gleich hier besprechen will.

Antigone weiß, was für ein Schicksal ihr droht, wenn sie den Bruder bestattet, aber der Tod hat für sie keinen Schrecken: *καλόν μοι τοῦτο ποιούσῃ θανεῖν* (72). Wie sie ergriffen wird, bleibt sie ganz gelassen:

[1]) Sept tragédies d'Euripide (Einleitung zur Iphigenie) 1. Ausg.

[2]) In der Einleitung zur Übersetzung des Stückes.

οὐδὲν πεπληγμένη (433). Sie liebäugelt förmlich mit dem Tod (460ff.) *θανουμένη γὰρ ἐξῄδη, τί δ'οὔ; . . . εἰ δὲ τοῦ χρόνου πρόσθεν θανοῦμαι, κέρδος αὔτ' ἐγὼ λέγω.*

Damit halte man nun die große Szene zusammen, worin Antigone Abschied nimmt vom Leben (Ant. 806—943). Von der früheren Stimmung finden wir keine Spur mehr: sie kann sich kaum trennen vom Sonnenlicht, das sie heute zum letztenmal sieht (v. 808 und 877); schwer fällt ihr aufs Herz, daß Weibeslos ihr nicht zuteil geworden ist (*ἐπινύμφειος ὕμνος* 815, 867, 876; *γάμου μέρος καὶ παιδείου τροφῆς* 917f.).

Dem Dichter ist es natürlich um eine ergreifende Szene zu tun, Antigone muß einen „Abgang" haben. Das *ἀνώμαλον* scheint er selbst gefühlt zu haben; drum sucht er einigermaßen vorzubereiten, indem er dem Kreon die Worte in den Mund legt (580ff.):

φεύγουσια γάρ τοι χοἰθρασεῖς ὅταν πέλας ἤδη τὸν Ἅιδην εἰσορῶσι τοῦ βίου.

J. T. 1056—1074: diese Stelle haben wir oben besprochen.

Andr. 529—536: wenn Andromache ihr Kind auffordert, dem Menelaos zu Füßen zu fallen, so widerspricht sie damit sich selbst; hat sie doch kurz zuvor stolz erklärt (459):

ὡς ἀθώπευτόν γέ σε γλώσσης ἀφήσω τῆς ἐμῆς . . .

Dieser Widerspruch muß von einem alten Kritiker getadelt worden sein; denn was wir jetzt im schol. 529 (Schw. II 288, 3) lesen, ist eine Verteidigung des Dichters[1]): *λίσσου γούνασι δεσπότου: εἰποῦσα* [459]

[1]) Elsperger (Reste und Spuren antiker Kritik gegen Euripides. Dissert. von München 1906) hat dieses Scholion übersehen.

ὡς ἀθώπευτον (folgen die oben zitierten Worte) *αὐτή μὲν ἐπιμένει τῷ φρονήματι, τῷ δὲ παιδὶ τὸ παρακαλεῖν ἐπιτρέπει.*

Tatsächlich gibt das *πάθος* der Szene die Erklärung.

Andr. 559—576: Andromache bittet den alten Peleus um Hilfe. Daß dabei bekannte Dinge noch einmal in breiter Weise erörtert werden, finden wir bei Euripides öfter. (Vgl. auch Roemer, Zur Kritik und Exegese von Homer etc., Abh. d. bayr. Ak. 22. Bd. 3. Abt., S. 598).

Or. 640—679: die eigentliche commiseratio in der Rede des Orest 671ff.

Heracl. 226—231: Jolaos bittet den Demophon um Schutz gegen Eurystheus.

Eine zweite Gruppe von *ἔλεος*-Szenen bietet sich uns dar in den

Abschiedsszenen.

Euripides selbst nennt sie *ὕστατον πρόσφθεγμα* Heracl. 573, *τέλος τῶν προσφθεγμάτων* Hec. 413. Im ganzen haben wir bei dem Dichter vierzehn solche Abschiedsszenen.

Tr. 740—779: Andromache sagt ihrem Sohn ergreifend lebewohl.

Tr. 1272—1322: die Troerinnen nehmen Abschied vom Vaterland.

Hec. 409—440: Polyxena nimmt Abschied von ihrer Mutter.

Herc. 1358—1428: Herakles scheidet von den Toten.

Hipp. 1092—1101: Hippolytos sagt der Vaterstadt lebewohl.

Hipp. 1440—1458: Hippol. nimmt sterbend von seinem Vater Abschied.

Phön. 1693—1702: Ödipus scheidet von den Toten.

Ba. 1363—1380: diese Szene ist oben schon besprochen worden.

I. A. 1434—1510: Iphigeniens Abschied von der Mutter.

I. T. 687—715: Orest und Pylades.

Alc. 158—199: Abschied der Alkestis von ihrem Hause (Botenbericht!).

Alc. 375—392: Abschied von Gatten und Kindern.

Heracl. 574—596: Makaria sagt den Ihrigen lebewohl.

El. 1308—1341: diese Szene ist oben schon behandelt.

Außer diesen ausgeführten Abschiedsszenen finden wir kürzere *ὕστατα προσφθέγματα* Hec. 435ff., Or. 1075—1084, Phoen. 631—635.

Totenklagen

in größerer Ausdehnung finden sich bei Euripides fünf: Tr. 1225—1255. Suppl. 794—989 (in mehreren Teilen); 1114—1164. An. 1173—1225 (oben besprochen) Phoen. 1485—1538.

In diesen Totenklagen haben wir noch vielfach Reste altindogermanischer Sitte. Nur von diesem Gesichtspunkt aus werden uns manche Einzelheiten in diesen Klagen klar. Die Beklagung des Toten war eine heilige Pflicht; die Sippe mußte den nächsten Verwandten „klagen helfen". Kriemhild, die Siegfrieds Tod erfahren hat, schickt zuerst nach Siegmund

ob er mir helfen welle
den küenen Sîfriden klagen[1]).

Wir kommen nunmehr zu den eigentlichen

ἐλεεινολογίαι.

Mit diesem Ausdruck haben die Alten sehr glücklich diejenigen Reden bezeichnet, die den *ἔλεος* zu erregen ganz besonders geeignet sind. Der Ausdruck ist vielleicht unter dem direkten Einfluß der Euripideischen Tragödie entstanden; wir lesen ihn zuerst bei Plato — demselben, der in der Apologie von den *ἐλεεινὰ δράματα* spricht.

Solche *ἐλεεινολογίαι* finden wir bei Euripides 36 und in ihnen zeigt er besonders glänzend seine Stärke in der Behandlung des *ἔλεος*.

Troad. 98—196: Klagmonodie der Hekabe. Dann Wechselgesang mit Chor.

Troad. 466—510: Monolog der Hekabe.

Troad. 577—607[2]): Hekabe und Andromache.

Troad. 790—797: Hekabe klagt um Astyanax.

Troad. 1156—1225: Hekabe und der tote Astyanax. Vgl. dazu Rhet. Graec. I S. 457 Sp.: *κινεῖ δὲ ἔλεον καὶ τοῖς μηκέτ' οὖσι διαλέγεσθαι ὡς Εὐριπίδης πεποίηκε τὴν Ἑκάβην.*

Hec. 154—176: Klagmonodie der Hekabe.

Hec. 197—215: Klagelied der Polyxena.

Hec. 342—378: Hekabe hat ihre Tochter aufgefordert, durch Bitten das Verderben abzuwenden. Poly-

[1]) Rudolf Hildebrand, Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur deutschen Philologie S. 51 (Leipzig 1890).

[2]) In vielen Fällen ist es schwierig, die *ἐλεεινολογίαι* durch Verse genau abzugrenzen, da der Übergang oft verwischt ist.

xena aber zieht gleichsam das Resumé ihres Lebens und kommt zum dem Schluß, der Tod ist dem Leben vorzuziehen.

Hec. 681—697: Hekabe beklagt den Polydor.

Jon 859—923: Klagmonodie der Kreusa.

Jon 1369—1379: Monolog des Jon.

Herc. 60—87: Klage der Megara.

Herc. 451—513: Megara, dann Amphitryon. In diesen Klagen sind die *πάϑη* der vorhergehenden Szenen noch einmal ergreifend zusammengefaßt — unmittelbar vor dem Umschwung. Der Alte spricht noch, da naht schon Herakles als Retter. Euripides liebt den Kontrast.

Herc 1146—1162: Monolog des Herakles.

Suppl. 1080—1113: Monolog des Iphis.

Hel. 164—385: Zuerst Wechselgesang, dann Wechselreden zwischen Helena und Chor. Auch hier können wir etwas lernen bezüglich der *σύστασις* des Euripides: Teukros scheint ohne jeden Zweck in das Drama eingeführt zu sein: er taucht nach dem Prologe auf und verschwindet nach einer kurzen Szene für immer. „Teucer persona non necessaria ac propemodum inutilis nisi ut ex eo captam esse Troiam Menelaumque non esse Argis nec Spartae (Helena) cognoscat“ [1]). Aber Hermann hat übersehen, daß Teukros auch vom Tod des Menelaos spricht (v. 132). Dadurch werden erst die Klagen der Helena ermöglicht.

Phoen. 1595—1624: Ödipus beklagt sein Schicksal.

Phoen. 1710—1763: Ödipus und Antigone.

Med. 96—167: Medea hinter der Szene.

---

[1]) G. Hermann in der Einleitung zu seiner Ausgabe S. 11.

Med. 1021—1041: Medea und die Kinder. Medea ist hier tief bewegt, wie auch sonst im Stück öfter das mütterliche Gefühl ergreifend durchbricht (v. 900 ff., 922 ff.).

Die Alten haben nun an diesen Ausbrüchen der Mutterliebe Anstoß genommen. Im schol. 922 lesen wir: *ἔδει δὲ αὐτὴν μηδὲ κλαίουσαν εἰσάγεσθαι· οὐ γὰρ οἰκεῖον τῷ προσώπῳ* [*τοῦτο*]. *ὠμὸν γὰρ εἰσῆκται τοῦτο· ἀλλ' ἐκφέρεται τῇ ὀχλικῇ φαντασίᾳ ποιήσας κλαίουσαν καὶ συμπάσχουσαν· ἀπιθάνως γὰρ τὴν τοιαύτην διαχειριζομένην τὰ τέκνα εἰσάγει.* (Vgl. auch *ὑπόθ.* Schwa. II 138,10 ff.). Dieser Tadel scheint auf einen enragierten Euripideskritiker zurückzugehen [1]) (vielleicht Didymus); er ist natürlich nicht berechtigt. Wie kann man daraus ein *ἀνώμαλον* konstruieren wollen, wenn die Seele — zumal eines Weibes — den wechselvollen Eindrücken des Augenblicks sich überläßt? (Vgl. auch Aristote. Poet. 1454a 27.) [2])

Iph. A. 440—468: Monolog des Agamemnon.

Iph. A. 1279—1335: Monodie der Iphigenie.

I. T. 143—235: Iphigenie und Chor.

I. T. 359—379: ein Bote hat die Nachricht gebracht, daß zwei Griechen ergriffen sind. Iphigenie ist infolge eines Traumes, den sie auf den Tod des Orest deutet, anders gesinnt als früher: die Fremden, so deutet sie an (dramatisch ein guter Griff!), haben keine Milde von ihr zu erwarten. Wenn doch einmal Helena und Menelaos an dieser Küste landeten! Wie würde sie ihnen den Tag von Aulis vergelten! Mit diesem *τὴν ἐνθάδ' Αὖλιν ἀντιθεῖσα τῆς ἐκεῖ* (358), hat

---

[1]) Roemer im Phil. S. 52 und Elsperger a. a. O. S. 50.

[2]) Vgl. auch H. Weil a. a. O. zu der Stelle und Jakobs Eurip. (Nachträge zu Sulzer, Theorie der schönen Künste V 1 S. 370.)

der Dichter glücklich den Anknüpfungspunkt gefunden, um die Jungfrau in einer ergreifenden ῥῆσις ihre Erinnerungen an Aulis auffrischen zu lassen. Mit einem kühnen Gedankensprung nur findet er sich zur Situation zurück. Man hat sogar geglaubt, nach 379 sei eine Lücke anzunehmen (Barnes u. Monk); mit solchen Konstatierungen muß man vorsichtig sein, da man zu gern die Eigenheiten eines Dichters dabei außer Acht läßt.

Andr. 92—116: diese Szene ist oben schon besprochen.

Andr. 384—420: Eleeinologie der Andromache.

Andr. 501—536: Androm. und Molossos. Auch hier (wie oben Herc. 451—513) Wirkung des Kontrastes, da die *μετάβασις* unmittelbar folgt.

Or. 960—1012: Monodie der Elektra.

Or. 1018—1068: Orest und Elektra.

Heracl. 427—460: Eleeinologie des Jolaos.

El. 112—166: Monodie der Elektra.

El. 300—338: Elektra faßt ihr Leid zusammen.

El. 1177—1229: Wechselgesang zwischen Elektra und Orest.

Alc. 861—961: Admet vor dem verwaisten Haus.

Alc. 393—415: Monodie des Eumelos (das Nähere über diese Szene später).

Ba. 1302—1326: Klage des Kadmos. Die Rede der Agaue ist ausgefallen (vgl. Rhet. Graec. I, 401, 30 Sp.).

Wenden wir uns nunmehr den ἔλεος-Szenen bei Sophokles zu, dann können wir dieselbe Einteilung zugrunde legen.

Bittszenen:

Ai. 485—524: Bitten der Tekmessa.

Phil. 468—506: Philoktet bittet den Neoptolemos, ihn ins Vaterland mitzunehmen.

OC. 84—110: Gebet des Ödipus an die Eumeniden.

OC. 237—253: Bitten der Antigone. Diese Szene ist von einem Interpolator eingeschoben. Schon von den Alexandrinern wurde sie für unecht erklärt (schol. 237 Pap. 412, 21): *τὸ τῆς Ἀντιγόνης πρόσωπον ὅλον καὶ τοῦ χοροῦ τὸ τετράστιχον ἀθετοῦνται.* Wer die Stelle halten will, muß *αἰδόφρονες* erklären!

OC. 258—291: Bitten des Ödipus.

OC. 1181—1203: Antigone bittet den Vater, dem Polyneikes Gehör zu schenken. (Diese Szene wurde früher schon besprochen.)

Abschiedsszenen.

Ai. 412—427: Abschied des Aias von den trojanischen Gefilden.

Ai. 815—865: Aias letzte Worte.

Ant. 806—843: Antigone nimmt Abschied vom Leben.

OT. 1478—1514: Ödipus scheidet von seinen Töchtern.

OC. 1432—1446: Abschiedsszene zwischen Polyneikes und Antigone.

OC. 1606—1621: Ödipus und seine Töchter (Botenbericht).

Wir kommen zu den

Totenklagen:

Ai. 891—973; OC. 1670—1750. Zu der letzteren bemerkt der Scholiast (OC. 1725 Pap.): *κατὰ κῶλον ἀλλήλαις διαλέγονται πάνυ παθητικῶς.*

Es erübrigt uns noch die Zusammenstellung der eigentlichen

ἐλεεινολογίαι.

Ai. 134—200; 596—645: Klagen des Chors (vgl. schol. Ai. 596).

Ai. 348—412; 430—480: beidemal Klage des Aias.

Ai. 992—1039: Rede des Teukros.

Tr. 947—970: Chor.

Tr. 1046—1111: Rede des Herakles.

El. 86—120: Klagmonodie der Elektra. Vgl. schol. El. 86 (Pap. 104, 12): *ὀλόφυρσίς ἐστι τῆς Ἠλέκτρας ἐν ταῖς μονῳδίαις ὅπερ σύνηθες τοῖς τραγικοῖς κινητικόν τοῦ πένθους.* Der Ausdruck *μονῳδία* wurde bei den Rhetoren zum Terminus für „Trauerrede“ (vgl. Rhet. Gr. III 434, 10 Sp.).

El. 121—250; 823—870: beidemal Kommos.

El. 254—309; 804—822: zwei Eleeinologien der Elektra.

El. 1126—1170: Elektra klagt über der Urne mit der Asche des Bruders. Es ist eine starke Unwahrscheinlichkeit, daß der dabeistehende Orest so lange diese beweglichen Klagen mit anhören kann, ohne sich zu erkennen zu geben, zumal er jetzt sicher weiß, wie Elektra zu ihm gesinnt ist (v. 1124; 1125 ist von Jahn getilgt). Ausgezeichnet haben die Alten diese Szene beurteilt (schol. 1137 Pap. 150, 26): *ὅλα] δὲ ἐπιτέταται τῷ πάθει διὰ τὸ παρεῖναι τὸν Ὀρέστην.* Der Dichter will also das *πάθος* der Szene ausschöpfen — auf Kosten des Dramatischen!

Phil. 169—190; 676—718; beidemal Chorlieder. 254—316; 927—962; 1004—1044: *ἐλεεινολογίαι* Philoktets. 1081—1217: Philoktet und Chor. Kommos.

Ant. 1261—1276 und 1284—1293: Klagen Kreons.

OT. 1182—1185: Ödipus unmittelbar nach der vollendeten *ἀναγνώρισις*. Durch Kürze tiefergreifend. 1186—1222: Chor. 1297—1366: der geblendete Ödipus und der Chor. Kommos. 1369—1415: Ödipus.

OC. 510—550: Ödipus und der Chor. Kommos. 1211—1248: Chorlied.

Fassen wir die Ergebnisse der obigen Zusammenstellung zusammen, dann bekommen wir folgendes Bild: von den *ἔλεος*-Szenen, in denen wesentlich nur eine Person agiert (von kommatischen Szenen und Chorliedern sehen wir ab!), entfallen bei Sophokles auf

I. männliche *πρόσωπα* im ganzen 17 Szenen bezw. Reden,

II. auf weibliche *πρόσωπα* 8 Szenen (darunter 1 sicher unecht).

Bei Euripides kommen in Betracht

I. für männliche Rollen 17 Szenen,

II. für weibliche *πρόσωπα* 40 Szenen (mit Hinzunahme der verlorenen Agaue-Szene).

Bei Euripides ist also das Verhältnis annähernd umgekehrt als bei Sophokles.

Ist diese Erscheinung zufällig oder müssen wir eine ratio dahinter suchen? Die Entscheidung kann meines Erachtens nicht schwer fallen. Euripides hat sich selbst verraten (J. T. 1054):

ἔχει τοι δύναμιν εἰς οἶκτον γυνή.

Wir werden auf diesen Punkt noch einmal zurückkommen, wenn wir uns mit der Gestaltung der *διάνοια* zu befassen haben.

Eine zweite Tatsache wird uns durch die obige Zusammenstellung von neuem bestätigt: der Chor tritt bei Euripides ganz und gar zurück — auch für den

Zweck der Mitleidserregung, während er bei Sophokles oft diesem Zwecke dienen muß.

4. Einzelheiten bezüglich der *σύστασις τῶν πραγμάτων*.

In zwei Fällen können wir beobachten, wie der Dichter die Wirkung eines leidvollen Vorganges steigert durch eine ad hoc berechnete *ἠθοποιία*.

Iphigenie kommt nach Aulis, froher Erwartung voll beim Gedanken an die (angeblich) bevorstehende Vermählung mit Achill. Der Zuschauer weiß, daß der eigne Vater sie opfern wird. Wie hat der Dichter die Szene des Wiedersehens gestaltet! Kaum hat Iphigenie den Vater erblickt, da vergißt sie alle mädchenhafte Zurückhaltung und eilt in seine Arme. Zur Mutter sich zurückwendend, sagt sie wie zur Entschuldigung:

ὦ μῆτερ, ὑποδραμοῦσα σ', ὀργισθῇς δὲ μή,
πρὸς στέρνα πατρὸς τἀμὰ στέρνα περιβαλῶ [1]).

Welches *πάθος* liegt in dieser Szene! Die Mutter aber — und das ist ein Meistergriff des Dichters! — antwortet der Tochter auf das *ὀργισθῇς δὲ μή*:

αλλ' ὦ τέκνον χρή· φιλοπάτωρ δ' ἀεί ποτ' εἶ
μάλιστα παίδων τῷδ' ὅσους ἐγώ ''τεκον (638 f.).

Die Alten rühmten an Sophokles [2]): *οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρῆσαι καὶ πράγματα, ὥστε ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον.* Das gilt auch von dieser Stelle des Euripides.

[1]) Wie ein Interpolator arbeitet, können wir hier einmal an einem schlagenden Beispiel beobachten. Durch sein Ungeschick hat er sich selbst verraten: aus *περιβαλῶ* macht er (635—637) das langweilige *περιβαλεῖν βούλομαι;* das *ὑποδραμοῦσα* hat er überhaupt nicht verstanden und das parenthetische *ὀργισθῇς δὲ μή* erscheint ihm so zu kühn.

[2]) Siehe vita bei W. Dindorf, Schol. in Soph. vol. II pag. 1 sqq.

Ergreifend wirkt auf uns die Erzählung vom Ende der Kreusa und ihres unglücklichen Vaters. Und wenn Kreon nahe daran war, durch sein schroffes Auftreten gegen die unglückliche Medea unsere Sympathie zu verscherzen, so hat der Dichter doch von Anfang an Sorge getragen, ihm sympathische Züge zu geben: die Liebe zu seiner Tochter bestimmt sein Handeln (vgl. 282 ff.). Dieser Zug aber wird in hellstes Licht gerückt durch einen genialen Griff des Dichters, auf den meines Wissens zuerst Prof. Roemer [1]) aufmerksam gemacht hat. In der Szene zwischen Medea und Kreon ruft erstere aus (328):

ὦ πατρὶς ὥς σου κάρτα νῦν μνείαν ἔχω·

Darauf der König:

πλὴν γὰρ τέκνων ἔμοιγε φίλτατον πόλις.

(Römer liest wohl mit Recht *κἄμοιγε!*) Gut gespielt mußte diese Stelle wie ein Schlaglicht wirken. Und wie viel ergreifender wird dadurch die schließliche Katastrophe.

Auch Sophokles bedient sich dieses Mittels, um das Mitleid in höherem Grade zu erregen (Trach. 298 ff.): Lichas hat die kriegsgefangenen Frauen vor Deianira gebracht; äußerst wirksam ist es nun, wenn diese ihnen allen ihr Mitleid bezeugt und dann sich an Jole wendet (307 f.): *ὦ δυστάλαινα τίς ποτ' εἶ νεανίδων; ἄνανδρος ἢ τεκοῦσα; . . .* (Daß Jole mit der Angeredeten gemeint ist, sehen wir aus v. 377 ff.). Gerade Jole ist aber die — wenn auch unschuldige — Urheberin des furchtbaren Schicksals, das über Herakles und Deianira hereinbricht. Die hier in Frage stehende *σύστασις* schwebt

[1]) Zur Kritik und Exegese von Homer, Euripides und Aristophanes S. 599.

dem Dichter besonders vor, wenn er — in wenig wahrscheinlicher Weise — neben Lichas noch einen zweiten Boten einführt; aber er braucht ihn eben, um jene *σύστασις* überhaupt zu ermöglichen.

Mit einem wirksamen Theatertrick wendet sich Euripides an unser Mitleid in der „Hekabe" (671). Die Dienerin, die zum Wasserholen ans Meer geschickt war, kommt mit dem verhüllten Leichnam des Polydor zurück und bereitet die Königin mit dunklen Andeutungen auf das neue Unheil vor. Hekabe ist aber der Meinung, den Leichnam der Polyxena vor sich zu haben, bis sie von der Täuschung befreit wird. Der Zuschauer, durch den Prolog vorbereitet, ist durch die Szene aufs tiefste erschüttert.

Was sagen wir aber dazu, wenn der Irrtum der Hekabe psychologisch ganz unwahrscheinlich ist[1]). In der letzten Nacht hatte Hekabe einen Traum, der Unheil verkündete und von ihr selbst auf Polydor gedeutet wird (v. 74), und auch bei einer andern Gelegenheit gibt sie ihrer Ahnung Ausdruck, daß Polydor nicht mehr unter den Lebenden weile (429). Ist nach all dem anzunehmen, dass Hekabe im Unklaren sein kann, wer der Tote ist, den sie vor sich sieht?

II. Gestaltung der *διάνοια*.

Eine Definition der *διάνοια* gibt uns Aristoteles in der Poetik (1450 a 6): *διάνοια δὲ ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύουσί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.* Er versteht also darunter einmal, was der Dichter selbst durch den Mund seiner *πρόσωπα* sagt, und dann, was die „Personen" äußern (nach der Seite des Gedankens, des Inhalts betrachtet).

[1]) Vgl. dazu auch Roemer, Phil. S. 46.

Als Aufgabe der *διάνοια* ist unter anderm bezeichnet (Poet. 1456 a 37) *τὸ πάθη παρασκευάζειν οἷον ἔλεον ἢ φόβον.*

Einige Worte noch über das Verhältnis der *διάνοια* zur *σύστασις τῶν πραγμάτων*: Hippolytos tritt uns zuerst als ein glücklicher Mensch entgegen, voll Jugendkraft und Jugendlust — am Ende des Dramas liegt er sterbend vor uns, mit verstümmelten Gliedern. Vergleichen wir damit die Worte der Hekabe (Tr. 474 ff):

ἦμην τύραννος κεἰς τύραννʼ ἐγημάμην
κἀνταῦθʼ ἀριστεύοντʼ ἐγεινάμην τέκνα,
οὐκ ἄριθμον ἄλλως, ἀλλʼ ὑπερτάτους Φρυγῶν.
οὐ Τρῳὰς οὐδʼ Ἑλληνὶς οὐδὲ βάρβαρος
γυνὴ τεκοῦσα κομπάσειεν ἄν ποτε.
κἀκεῖνα τʼ εἶδον δορὶ πεσόνθʼ Ἑλληνικῷ,
τρίχας δʼ ἐτμήθην τάσδε πρὸς τύμβοις νεκρῶν.

Beides ist *ἐλεεινόν* und in beiden Fällen beruht das *ἐλεεινόν* auf demselben Grunde: Umschlag des Glückes in Unglück. Im ersten Fall aber wirkt die Veränderung auf uns vermöge der *σύστασις τῶν πραγμάτων*, im andern Fall werden wir allein durch Worte belehrt. Dieses Beispiel mag die Worte des Aristoteles (Poet. 1456 b 1 ff.) illustrieren: *δῆλον δὲ ὅτι καὶ [ἐν] τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι, ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ . . . δέῃ παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι.* Im Obigen ist die *ἰδέα* die nämliche für beide Fälle: nämlich der Umschwung vom Glück ins Unglück (die *μεταβολή*).

Vahlen[1]) erklärt *ἰδέα* geradezu mit *τόπος*.

[1]) Aristoteles Poetik (1885) S. 207 (zu 1456 b 2).

1. Die *διάνοια* gefärbt vom *πάθος* der ganzen Szene.

Wir haben bei der *σύστασις* gefunden, daß Euripides nicht selten von der überlieferten Form des Mythus abweicht, um durch eine Wendung ad hoc das *πάθος* zu erhöhen. Noch öfter werden wir bei der *διάνοια* konstatieren können, daß der Dichter zu dem gleichen Zweck sich Einzelheiten gestattet, die ihn im Widerspruch mit sich selbst oder dem Mythus erscheinen lassen. Es wäre nun allerdings töricht, dem Dichter das Recht zu solchen Gestaltungen prinzipiell abstreiten zu wollen; aber es ist interessant, ihnen nachzugehen, da sie reizvolle Einblicke in die Werkstatt des Dichters gestatten.

Phoen. 1606: Ödipus beklagt in einer längeren Eleeinologie sein Los und führt dabei unter anderm an:

. . . *δουλεῦσαί τέ μοι δαίμων ἔδωκε Πόλυβον ἀμφὶ δεσπότην* [1]). Wie kommt aber Ödipus dazu, sich einen Sklaven des Polybos zu nennen? Der Dichter würde sich damit ja selbst widersprechen (v. 28 ff.). Eine unberechtigte antike Kritik der Stelle (schol. 1606): *καὶ τοῦτο εὐήθως· οὐγὰρ δοῦλον αὐτὸν ἐποίησεν ὁ Πόλυβος ὡς καὶ Ἰοκάστη φησὶν* [folgt v. 30] wird im nämlichen Scholion trefflich zurückgewiesen: *ἀλλά φαμεν ὅτι ἕνεκα τοῦ εἰς οἶκτον κινῆσαι τοὺς θεωμένους ταῦτα ὁ Εὐριπίδης ἐτεχνάσατο.* Das Motiv ist, wie wir sehen, klar erkannt.

Troad. 448 ff.: Nachdem Kasandra das furchtbare Ende Agamemnons prophezeit hat, fährt sie fort:

κἀμέ τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ᾽ ἐκβεβλημένην
ὕδατι χειμάρρῳ ῥέουσαι νυμφίου πέλας τάφου
θηρσὶ δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος λάτριν.

[1]) Hartung tilgt die Verse 1606 f.

Tiefstes Mitleid fühlen wir mit dem unglücklichen Weib, das dem fremden Mann ins fremde Land folgen muß, ein solches Schicksal vor Augen. Dieses Ende der Kasandra ist aber vom Dichter ad hoc fingiert! Die Alten waren in der glücklichen Lage, hier ein *ἴδιον* des Dichters konstatieren zu können (schol. 448): *ὑπ᾽ οὐδενὸς δὲ παραδίδοται ἡ Κασάνδρα ἄταφος ἐκβεβλημένη: — ἄλλως: ὅτι ἰδικῶς* [1]) *ἱστορεῖ ἄταφον τὴν Κασάνδραν ἐκβεβλῆσδαι εἰς ὄρος* [2]).

Hec. 421: In der ergreifenden Abschiedsszene zwischen Hekabe und Polyxena sagt erstere unter anderm: *ἡμεῖς δὲ πεντήκοντα γ᾽ ἄμμοροι τέκνων.* Dazu bemerken die Scholien: *ῑθ μόνους παῖδας ἐγέννησεν.* Auch die Absicht des Dichters ist richtig erkannt: *αὔξουσα τὸ πάθος φησίν.* Die Anwendung des gleichen Kunstgriffs läßt sich konstatieren

Andr. 107: es nimmt sich in der Tat pathetischer aus, wenn nach der Darstellung der Andromache der tote Hektor dreimal um die Vaterstadt geschleift wird, statt um das simple Grab des Patroklos. Vgl. schol. 107 (Schw. II 259, 11): *τὸν περὶ τείχη: παρὰ τὴν ἱστορίαν· τρὶς γὰρ περὶ τὸ τεῖχος ἐδιώχθη ὑπὸ Ἀχιλλέως ὁ Ἕκτωρ [X 208], νεκρὸς δὲ περὶ τὸ Πατρόκλου σῆμα τρὶς ἐσύρη [Ω 16]:* —

Phoen. 4: Jokaste im Prolog: *ὦ Ἥλιε* . . .

[1]) Roemer liest *ἰδίως*. Die Notation der alexandrinischen Philologen bei den griech. Dramatikern S. 670. Abhandl. der K. Bayer. Akad. d. Wiss. I. Kl., Bd. XIX, Abt. 3.

[2]) Engelmann (bei Roscher „Kassandra“): „man darf wohl (aus der Darstellung des Euripides) schließen, daß dem Euripides Sagen über eine Grabstätte der Kassandra in Argos oder anderen Stellen nicht bekannt waren.“ Diese Ansicht Engelmanns verkennt ganz und gar das *πάθος* der Szene.

ὡς δυστυχῆ Θήβαισι τῇ τόθ' ἡμέρᾳ
ἀκτῖν' ἐφῆκας, Κάδμος ἡνίκ' ἦλθε γῆν
τήνδ' u. s. w.

Dazu bemerkt ausgezeichnet der Scholiast: *τὰ τοιαῦτα οὐ πρὸς τὸ ἀληθές, ἀλλ' ὡς οἱ λέγοντες πάθους ἔχουσιν* (Schw. I 246, 18 f.). Die Tragödie wirft ihren Schatten voraus. (Vgl. auch Roemer, Philol. S. 25).

Instruktiv ist es, mit dieser Stelle Sophokl. OT. 1282 ff. zu vergleichen, wo von demselben Haus des Kadmos die Rede ist.

Jon 283: Äußerst reizvoll ist im Jon die Szene, worin sich Kreusa und Jon als Fremde gegenüberstehen, während doch der letztere der Sohn der Kreusa ist, derselbe den sie einst als Frucht unseliger Liebe dem Apollo geboren hat und zwar in einer Grotte am Akropolisfelsen, bei den sogenannten *Μακραί*. Jon erfährt im Gespräch, daß Kreusa aus Athen stammt, und interessiert sich auf einmal für das Geschlecht des Erechtheus; er will wissen, ob jenen wirklich die Erde verschlungen habe.

Darauf Kreusa:

πληγαὶ τριαίνης ποντίου σφ' ἀπώλεσαν.

Jon: *Μακραὶ δὲ χῶρός ἐστ' ἐκεῖ κεκλημένος;*

Die Frage ist im Mund des Jon ganz unwahrscheinlich: dem Dichter ist es um das *πάθος* zu tun, das durch den Namen *Μακραί* wieder aufgefrischt wird. Der Zuschauer ist bereits in alles eingeweiht und weiß auch, in welchem Verhältnis Kreusa und Jon zueinander stehen. Daß aber Erechtheus gerade an diesem Ort sein Ende gefunden habe, wird überhaupt sonst nirgends erwähnt, scheint also auch von Euripides ad hoc fingiert zu sein. (S. bei Roscher, Erechtheus).

J. A. 1151: Klytämestra hält dem Agememnon vor:

ἔγημας ἄκουσάν με κἄλαβες βίᾳ
τὸν πρόσθεν ἄνδρα Τάνταλον κατακτανών,
βρέφος τε τοὐμὸν σῷ προσούρισας πάλῳ[1])
μαστῶν βιαίως τῶν ἐμῶν ἀποσπάσας.

Das letztere ist offenbar von Euripides erfunden (Höfer bei Roscher; vgl. auch Roemer, Philol. S. 72).

Hec. 280 f.: Odysseus ist erschienen, um Polyxema zur Opferung zu führen. Hekabe sucht ihn zum Mitleid zu bewegen, um dadurch das unglückliche Mädchen zu retten. In ihrer ergreifenden Bittrede weist sie auf Polyxena hin: *ἥδ' ἀντὶ πολλῶν ἐστί μοι παραψυχή, πόλις, τιθήνη, βάκτρον, ἡγεμὼν ὁδοῦ*[2]).

Zu dieser Stelle bemerkt nun der Scholiast (schol. Hec. 280): *ἀπίθανα ταῦτα· οὐ γὰρ ἔμελλε γηροβοσκεῖν ἡ Πολυξένη τὴν Ἑκάβην μὴ οὖσα μετ' αὐτῆς· ὅμως μέντοι πρὸς τὴν ἱκεσίαν χρήσιμα.* Hier sehen wir also auch klar ausgesprochen, daß das *πάθος* der Szene die *διάνοια* stark beeinflußt. (Es sei mir gestattet, auf die Bemerkung des Scholiasten in einem Exkurs[3]) zurückzukommen, da sie geeignet ist, eine bisher ungelöste archäologische Frage in ein andres Licht zu rücken.)

Auch Sophokles sind ähnliche Gestaltungen der *διάνοια* nicht ganz fremd.

Phil. 1456: man vergleiche die Schilderung, die hier Philoktet von seiner Höhle gibt, mit dem Bild, das Odysseus davon entwirft (16 ff.). Der kranke, an der furchtbaren Wunde leidende Held den Unbilden der Witterung ausgesetzt — das paßt gut zum *πάθος* der Abschiedsszene.

[1]) So liest Nauck mit L. Zu emendieren ist wahrscheinlich mit Scaliger *προσουδίσας πέδῳ*. *προσούρησας πάλῳ P*. Vgl. Wecklein, Kritische Ausgabe.

[2]) Die Stelle erinnert stark an die berühmte *Z* 429 f.; vgl. auch Eur. Alk. 646 f.

[3]) Siehe Nachträge: I. Exkurs.

Es lassen sich ferner bei Euripides mehrere Fälle nachweisen, wo er seinen *πρόσωπα* Worte in den Mund legt, die ihrem *ἦθος* gar nicht entsprechen (ich fasse natürlich nur die Stellen ins Auge, die für die Gesichtspunkte dieser Untersuchung in Betracht kommen).

Troad. 1181 ff.: in der wundervollen Szene, worin Hekabe den toten Enkel beklagt, läßt sie aus der Erinnerung den Astyanax als Kind also zur Großmutter sprechen:

ὦ μῆτερ (ηὔδας) ἦ πολύν σοι βοστρύχων
πλόκαμον κεροῦμαι πρὸς τάφον θ' ὁμηλίκων
κώμους ἐπάξω, φίλα διδοὺς προσφθέγματα.

Daß so ein kleiner Knabe (und an einen solchen müssen wir denken nach v. 1181)[1]) spricht, ist ganz unwahrscheinlich. Worauf es aber dem Dichter ankommt, sehen wir deutlich, wenn wir weiterlesen:

σὺδ' οὐκ ἔμ' ἀλλ' ἐγὼ σὲ τὸν νεώτερον
γραῦς ἄπολις ἄτεκνος ἄθλιον θάπτω νεκρόν.

Alc. 393—415: Es ist das die Monodie des Eumelos. Das *ἦθος* des Knaben ist gar nicht gewahrt; wir haben uns denselben (wie oben) ganz klein zu denken (nach v. 189 ff.). Vgl. Haym[2]): ‚velut hoc negari nequit ad misericordiam movendam apud omnes fere tragicos pueros eos maxime qui canant esse aptos'.

Umgekehrt läßt sich bei Euripides auch konstatieren, daß eine mitleiderregende *διάνοια* der Situation gar nicht angepaßt ist, ja direkt dagegen verstößt:

Andr. 103—116: diese Stelle ist oben schon behandelt.

---

[1]) Wecklein (kritische Ausgabe) schreibt: . . . *ὅτ' ἐσπίτνων πέπλους. P πέπλους O λέχος.*

[2]) Haym, De puerorum in re scenica Graecorum partibus. Diss. Hal. XIII, p. 289.

Andr. 397 ff.: Menelaos hat sich des kleinen Molossos bemächtigt und läßt nun der Andromache die Wahl zwischen dem eigenen Tod und dem des Kindes. Man höre jetzt die Mutter in dieser pathetischen Situation:

ἀτὰρ τί ταῦτα δύρομαι, τὰ δ' ἐν ποσὶν
οὐκ ἐξικμάζω καὶ λογίζομαι κακά;
ἥτις σφαγὰς μὲν Ἕκτορος τροχηλάτους
κατεῖδον οἰκτρῶς τ' Ἴλιον πυρούμενον
αὐτὴ δε δούλη ναῦς ἐπ' Ἀργείων ἔβην
κόμης ἐπισπασθεις'· u. s. w.

Auffallend ist dabei besonders, daß die früheren Schicksale, die in die Zeit der Belagerung Troias fallen, *τὰ ἐν ποσίν* genannt werden. Das mutet uns fast an wie ein rhetorischer Kunstgriff, der die Digression verschleiern soll.

2. Die *διάνοια* dem Kontrast zuliebe eigenartig gestaltet.

Wir haben des öftern bei Euripides die Erscheinung, daß er die *διάνοια* so gestaltet, daß sie in schneidendem Kontrast steht zu vorausgehendem oder bald folgendem, von dem aber der Sprechende selbst nichts weiß, also auch hier eine Gestaltung der *διάνοια* ad hoc!

Troad. 701 ff.: Hekabe redet der Andromache zu, dem neuen Gebieter sich willfährig zu zeigen, um dadurch den Ihrigen unter Umständen nützlich werden zu können.

καὶ παῖδα τόνδε παιδὸς ἐκθρέψειας ἄν
Τροίᾳ μέγιστον ὀφέλημ', ἣν ἄν ποτε
ἐκ σοῦ γενόμενοι παῖδες ὕστερον πάλιν
κατοικίσειαν, καὶ πόλις γένοιτ' ἔτι.

Mit diesen Worten deutet Hekabe auf Astyanax — da kommt auch schon Talthybios, um den Beschluß der Griechenversammlung zu übermitteln: Astyanax muß sterben! Der Kontrast ist natürlich beabsichtigt. Das leuchtet uns besonders ein, wenn wir die hoff-

nungsfrohe Hekabe, die in den eben zitierten Versen zu Wort gekommen ist, mit der Hekabe zusammenhalten, die uns sonst überall im Drama entgegentritt, apathisch, hoffnungslos, mit dem Unglück vertraut (v. 468). Also einer theatralischen Kontrastwirkung opfert der Dichter die innere Wahrscheinlichkeit.

J. A. 435ff.: Aus dem vorausgehenden Teil des Dramas wissen wir, daß Iphigenie nach Aulis beschieden wurde, angeblich um den Achill vermählt, in Wahrheit um der Artemis geopfert zu werden. Den Boten nun, der die Ankunft der Frauen meldet, läßt der Dichter in den Jubelruf ausbrechen:

ἀλλ' εἶα τἀπὶ τοισίδ' ἐξάρχου κανᾶ
στεφανοῦσθε κρᾶτα καὶ σύ, Μενέλεως ἄναξ,
ὑμέναιον εὐτρέπιζε καὶ κατὰ στέγας
λωτὸς βοάσθω καὶ ποδῶν ἔστω κτύπος.
φῶς γὰρ τόδ' ἥκει μακάριον τῇ παρθένῳ.

Die Stelle ist echt Euripideisch, sie trägt ganz die Züge des Dichters [1]; man vergleiche sie nur mit J. A. 590—597, wo die *διάνοια* in ganz ähnlicher Weise dieselbe Kontrastwirkung hervorzurufen bestimmt ist.

Hec. 430: Polyxena sagt den Ihrigen Lebewohl:

χαῖρ' ὦ τεκοῦσα, χαῖρε Κασάνδρα τ' ἐμοὶ
ὅ τ' ἐν φιλίπποις Θρῃξὶ Πολύδωρος κάσις

(diese Erwähnung des abwesenden Polydor offenbar ad hoc!). Darauf Hekabe zweifelnd:

εἰ ζῇ γ' (scl. *Πολύδωρος*)· *ἀπιστῶ δ'· ὧδε πάντα δυστυχῶ.*

Polyxena sucht der Mutter Hoffnung zu machen:

ζῇ καὶ θανούσης ὄμμα· συγκλῄσει τὸ σόν.

[1]) W. Dindorf athetiert 414—441, Kirchhoff 413—441, besonders deswegen, weil die Botenrede (414) mitten im Vers beginnt.

Der Zuschauer weiß aber längst (aus dem Prolog) daß Polydor tot ist. An eben dieses bessere Wissen des Zuschauers knüpft der Dichter in demselben Stück an, wenn er

Hec. 78: die Hekabe zu den *χθόνιοι θεοί* beten läßt: *σώσατε παῖδ' ἐμόν* (nachdem eben erst das *εἴδωλον* Polydors die Bühne verlassen hat!). Die Absicht des Dichters ist natürlich hier wie oben die gleiche.

Hipp. 54ff. Es sei mir gestattet, auch diese Stelle hier zu besprechen. Aphrodite hat uns einen Blick in die Zukunft eröffnet, der uns mit tiefstem Mitleid mit Hippolytos erfüllt: Der unglückliche Jüngling muß noch an diesem Tage eines furchtbaren Todes sterben. Aphrodite spricht noch, da kommt er selbst, voll harmloser Freude am edlen Weidwerk, von frohen Jagdgenossen begleitet:

οὐ γὰρ οἶδ' ἀνεῳγμένας πύλας Ἅιδου φάος τε λοίσθιον βλέπων τόδε.

Das erste Wort, das Hippolytos darauf spricht, ist ein Ausdruck der harmlosen Freude:

ἕπεσθ' ᾄδοντες ἕπεσθε Ἄρτεμιν . . .

Auch Sophokles verschmäht solche Kontrastwirkungen nicht, um das Mitleid in höherem Maß anzuregen.

Ai. 693—717: Der Chor stimmt ein Freudenlied an im Glauben, Aias habe sich zum Weiterleben entschlossen; unmittelbar danach bringt ein Bote die Gewißheit: Das Schicksal des Aias ist besiegelt. Der Dichter wollte also nur erheben, um dann um so heftiger niederzuschmettern. Diese Wirkung ist aber zum mindesten durch ein *ἀπίθανον* erkauft.

Der Monolog des Aias (646—692) bereitet den Erklärern große Schwierigkeit: die Worte sind dunkel

und doppelsinnig gehalten, so daß man sie zunächst zwar auf eine Sinnesänderung des Helden deuten wird, aber bei tieferem Eingehen auf die Worte auch den Entschluß des Aias in den Tod zu gehen herauslesen kann. Wozu nun diese Verschleierung der Rede? Die Antwort kann nur lauten: Der Chor und Tekmessa sollen über die wahre Absicht des Helden getäuscht werden, damit es dem Dichter möglich wird, die oben genannte Kontrastwirkung zu erzielen. Tekmessa selbst sagt ja ausdrücklich (807):

ἔγνωκα γὰρ δὴ φωτὸς ἠπατημένη.

Eine andere Frage ist es nun: ist die Täuschung von Aias beabsichtigt, um an der Ausführung seines Entschlusses nicht gehindert zu werden?

Diese bewußte Täuschung paßt durchaus nicht zum ἦδος des Aias (man vgl. besonders v. 591—595!). Der Dichter hätte also einer theatralischen Wirkung zulieb die Konsequenz in der Charakterzeichnung geopfert. Welcker[1]) konnte sich mit diesem Gedanken gar nicht befreunden und sucht die Annahme einer beabsichtigten Täuschung mit großem Scharfsinn als unberechtigt zu erweisen. Er führt also dementsprechend das Mißverständnis des Chors zurück auf das Unvermögen des gewöhnlichen Sterblichen „in den Sinn eines hohen Geistes einzudringen“. Aber auch so bleibt noch zu erklären, wie Aias dazu kommt, so doppelsinnig zu sprechen. Welcker glaubt die richtige Lösung zu geben, wenn er den ganzen Prolog unter dem Gesichtspunkt der antiken Erhabenheit betrachtet. Die Argumentation des großen Philologen scheint mir

[1]) Kleine Schriften 3. Teil (1861) S. 227ff. Die Ansicht Welckers ist auch übergegangen in manche Ausgaben, z. B. Schneidewin-Nauck, Aias (1888) Einleitung S. 51.

nicht stichhaltig zu sein[1]). Doch ist die Frage, ob Aias bewußt oder unbewußt getäuscht hat, für uns hier nicht einmal von so großer Bedeutung.

Eine Unwahrscheinlichkeit bleibt auf jeden Fall bestehen: sie liegt darin, daß sich der Chor bei den Worten des Aias so ganz und gar beruhigt und so sehr alles Vorausgegangene vergißt. (cf. 278ff., 583f., 594f.), daß er ein Jubellied anstimmt.

Und noch mehr mutet uns der Dichter zu: auch Tekmessa (v. 787) soll die schwerwiegenden Worte so rasch vergessen haben, die ihr Aias eben noch zugerufen hat (594f.)?

μῶρά μοι δοκεῖς φρονεῖν, εἰ τοὐμὸν ἦθος ἄρτι παιδεύειν νοεῖς.

Das ist psychologisch ganz und gar unwahrscheinlich.

Ant. 100ff.: Nach dem Dialog der beiden Schwestern hat der Zuschauer schon die volle Gewißheit, daß das Vorhaben der Antigone den Bruder zu bestatten zu einem schlimmen Ende führen wird.

οἴμοι ταλαίνης ὡς ὑπερδέδοικά σου hat uns Ismene aus der Seele gesprochen (v. 82). Von ergreifender Wirkung ist nun der Kontrast, wenn der Chor in die Orchestra einzieht mit einem hellen Jubellied:

ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἑπταπύλῳ φανέν,
Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος . . .

OT. 1086—1109: Nachdem aufgeklärt ist, das Ödipus nicht der Sohn des Polybos ist, sondern als Kind mit zerstochenen Füßen von einem Hirten auf dem Kithäron gefunden wurde, wird der Jokaste die Lösung des furchtbaren Rätsels mit einem Male klar. Nachdem sie ohne Erfolg sich bemüht hat, den Ädipus von

[1]) Vgl. auch Bonitz in der Wiener Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1860 (1. Stück) und Hug im Philol. 31 S. 67.

weiterem Nachforschen nach seinem Ursprung abzubringen, stürzt sie verzweifelnd fort und ihre letzten Worte sind deutlich genug (1071 f.):

ἰοὺ ἰοὺ δύστηνε· τοῦτο γάρ σ᾽ ἔχω μόνον προσειπεῖν,
ἄλλο δ᾽ οὔποθ᾽ ὕστερον.

Damit halte man den gleich darauf einsetzenden Chorgesang zusammen (1086—1109), der ganz und gar hoffnungsvoll klingt und von demselben Chor gesungen wird, der auf die letzten Worte der Jokaste hin zu Ödipus geäußert hatte (1073—1075): *τί ποτε βέβηκεν, Οἰδίπους, ὑπ᾽ ἀγρίας ᾄξασα λύπης ἡ γυνή; δέδοιχ᾽ ὅπως μὴ ᾽κ τῆς ἰυγῆς τῆσδ᾽ ἀναρρήξει κακά.* Roemer (Abh. d. Münch. Akadem. XXII. Bd. III. Abt. S. 606 Anm.) weist hin auf schol. Ai. 693: *εὐεπίφορος δὲ ὁ ποιητὴς ἐπὶ τὰς τοιαύτας μελοποιίας ὥστε ἐντιθέναι τι καὶ τοῦ ἡδέος.* „Der letzte Grund ist nicht oder doch nicht allein für den Dichter maßgebend gewesen, sondern ein viel wichtigerer und höherer: das Hinausheben der Zuhörer über den in Illusion befangenen Chor und über die Personen des Dramas."

3. Die *διάνοια* der *ἐλεεινολογίαι* im allgemeinen.

Wir haben oben konstatiert, daß Euripides eine ausgesprochene Neigung hat, die weiblichen *πρόσωπα* für die *ἔλεος*-Szenen zu bevorzugen, und den Grund haben wir darin gefunden, daß eben *ἔχει τοι δύναμιν εἰς οἶκτον γυνή.* Das Weib gibt seinen Gefühlen rückhaltsloser Ausdruck als der Mann. Das hat natürlich auch einen großen Einfluß auf die *διάνοια* im allgemeinen.

Gibt es ein rührenderes Motiv, als wenn eine Mutter ihr Kind beklagt? Man lasse z. B. die Rede der Hekabe auf sich wirken (Tr. 1173 ff.)! Der Enkel

liegt tot vor ihr: das blutbespritzte Haupt, die Hände, der Mund — all das erinnert die Großmutter an vergangene Tage, wo die Mutter dieses Haupt liebkoste, wo der Mund törichte Kinderworte sprach. Alle Liebkosungen vergangener Zeit werden vor dem toten Knaben wieder lebendig. Oder wenn Andromache Abschied nimmt von ihrem Sohn (Tr. 757 ff.): sie kann die zarten Arme nicht von ihrem Halse lassen, das *χρωτὸς ἡδύ πνεῦμα* soll sie jetzt missen (vgl. Med. 1071).

ὦ νέον ὑπαγκάλισμα μητρὶ φίλτατον,
ὦ χρωτὸς ἡδὺ πνεῦμα· διὰ κενῆς ἄρα
ἐν σπαργάνοις σε μαστὸς ἐξέθρεψ᾽ ὅδε,
μάτην δ᾽ ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις.

Umsonst alle Mühe, umsonst die Schmerzen, mit denen die Mutter einst geboren hat (auch Med. 1031, Phoen. 1434). Polyxena redet die Brüste an, die sie einst getränkt haben (Hec. 424)! Vgl. auch Rhet. Gr. I 401, 30 Sp.: *τοῦτον τὸν τόπον κεκίνηκεν ὁ Εὐριπίδες οἶκτον ἐπὶ τῷ Πενθεῖ κινῆσαι βουλόμενος· ἕκαστον γὰρ αὐτοῦ τῶν μελῶν ἡ μήτηρ ἐν ταῖς χερσὶ κρατοῦσα καθ᾽ ἕκαστον αὐτῶν οἰκτίζεται* (diese Szene ist in den Bakchen ausgefallen[1]).

Eine Gattin, die Abschied nimmt von Mann und Kindern, vom trauten Heim (Euripides berührt auch das Intimste Alc. 177 ff.!), eine Jungfrau, die den eigenen Vater um ihr Leben bittet (*νῦν δὲ τἀπ᾽ ἐμοῦ σοφὰ δάκρυα παρέξω* J. A. 1214) — all das bietet unübertreffliche Motive für eine auf *ἔλεος* berechnete *διάνοια* und Euripides hat diese Motive voll ausgenützt (wo er

[1]) Sie muß ein Glanzstück des Euripides gewesen sein, nach den Fragmenten zu urteilen, die uns meist im Christus patiens erhalten sind (zusammengestellt bei Wecklein, Kritische Ausgabe appendix S. 96 zu v. 1329).

nicht — manchmal auch in pathetischen Situationen — ein Opfer seiner Zeitkrankheit wird, der Rhetorik). Das Ergreifendste, was er überhaupt gedichtet hat, findet sich in diesen *ἐλεεινολογίαι* seiner weiblichen *πρόσωπα*.

In den Eleeinologien der Männer fehlt es meist an so allgemein menschlichen und deswegen so tief ergreifenden Motiven, wie wir sie eben zusammengestellt haben. Drum macht sich der Verstand und die ruhige Reflexion hier in stärkerem Maße geltend. Ich will ein charakteristisches Beispiel herausgreifen (Hercul. 451—513: zuerst die Rede der Megara, dann die des Amphitryon): Megara fühlt nur. Sie versenkt sich gramerfüllt in die vergangene Zeit und der Gegensatz zwischen dem Einst und Jetzt fällt ihr schwer aufs Herz. All ihr Leid möchte sie in eine Träne zusammenfassen. Amphitryon dagegen hadert mit Zeus: *κέκλησαι πολλάκις*: er denkt nach über das Warum und kommt zu abstrakten Reflexionen:

ὡς ἐλπίδας μὲν ὁ χρόνος οὐκ ἐπίσταται σώζειν . . .

Das ist zwar auch *ἐλεεινόν*, aber doch ganz anders als die Rede der Megara, die sich widerstandslos dem Gefühl überläßt.

Professor Roemer macht mich auf eine Stelle im Aias aufmerksam (983), wo wir deutlich die Eleeinologie durch den überlegenden Verstand durchbrochen sehen: Teukros klagt um Aias. Da kommt ihm plötzlich der Gedanke an Eurysakes. Ausgezeichnet bemerken dazu die Scholien (983): *καὶ πρὶν ἀκοῦσαι τῶν ἐντολῶν ὁ Τεῦκρος ἔδειξεν τὴν περὶ τὸν παῖδα κηδεμονίαν ἀφ' ἑαυτοῦ φρονίμως.*

Es sei mir gestattet, hier gleich einige Bemerkungen über die *λέξις* des Dichters (in diesen *ἔλεος*-Szenen)

anzuknüpfen. Der Ausdruck muß dem Zweck der Rede angepaßt sein. Eine auf *ἔλεος* berechnete Rede macht aber dann am meisten Eindruck, wenn der Redner schlicht und einfach die Tatsachen wirken läßt und ihnen nicht rhetorische Floskeln umhängt. Aristoteles hat das klar ausgesprochen (Rhet. 1408 a 19): *ἐὰν δὲ ἐλεεινά, ταπεινῶς.* Die Rede muß also für diesen Fall eine *ταπεινολογία* sein (Poll. II 124). In der Schrift *περὶ ἑρμηνείας*, die irrtümlicherweise dem Demetrios Phalereus zugeschrieben ist (Rhet. Graec. III 467, 25 Sp.) lesen wir die schönen Worte: *ἁπλοῦν γὰρ εἶναι βούλεται καὶ ἀποίητον τὸ πάθος.* Alles Fremdartige und Gesuchte muß also vermieden werden, jeder unnötige Aufputz würde die Wirkung ungünstig beeinflussen: daher ist besonders die metaphorische Ausdrucksweise zu vermeiden (vgl. auch Cicer. de oratore III 58 und Aristot. Poet. 1458 a 18: *σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστιν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων* (scl. *λέξις*), *ἀλλὰ ταπεινή*).

In seinen besten Eleeinologien ist Euripides ein Meister dieser schlichten Redeweise. Schon im Altertum wurde er deswegen bewundert: *ἐθαύμαζε δὲ ὁ Κράντωρ πάντων δὴ μᾶλλον Ὅμηρον καὶ Εὐριπίδην λέγων ἐργῶδες εἶναι ἐν τῷ κυρίῳ τραγικῶς ἅμα καὶ συμπαθῶς γράψαι* (Diog. Laërt. 4, 26). Auch die berühmten Verse des Horaz (ad Pisones 95 ff.) sind wohl unter dem direkten Eindruck der Euripideischen *λέξις* geschrieben:

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
Telephus aut Peleus cum pauper et exsul uterque
proicit ampullas et sesquipedalia verba.

Ich habe die *ἐλεεινολογίαι* auf das Vorkommen der Metaphern hin geprüft. In vielen Fällen ist es natür-

lich schwer zu entscheiden, ob in der Zeit des Euripides eine ursprüngliche Metapher noch als solche empfunden wurde oder nicht. Bei Andr. 1219 (*ἀμπτάμενα κεῖται*) schließt v. Wilamowitz[1]) mit Recht aus der Verbindung der zwei Bilder, daß das Metaphorische des Ausdrucks nicht mehr empfunden wurde.

Als Resultat dieser Untersuchung hat sich mir ergeben: in sehr vielen *ἐλεεινολογίαι* ist das Metaphorische vermieden. Im übrigen lassen sich etwa 20 Metaphern nachweisen, die wahrscheinlich auch der Dichter als solche empfunden hat. Außerdem kommen einige Fälle noch hinzu, wo der Dichter mit der Anwendung der metaphorischen Redeweise eine besondere Absicht verbindet; sie trägt oft zur Erhöhung des *πάθος* bei (vgl. auch Quintil. VIII 6, 19), z. B. wenn Hekabe vor dem toten Enkel sagt (Tr. 1156): *ἐκγελᾷ φόνος* (scl. *ἐξ ὄστεων ῥαγέντων*). In dem Sinn hat Euripides das Wort zuerst gebraucht[2]). Dem gleichen pathetischen Zweck dient es, wenn Megara in der oben besprochenen *ἐλεεινολογία* (Herc. 451 ff.) mehrere Metaphern anwendet (*πυργοῦν* 475, *ἀκροθινιάζεσθαι* 476, *ἀνημμένοι κάλῳς πρυμνησίοισι* 478): sie will eben das Einst kräftig herausheben gegenüber dem Jetzt.

Wenn Herakles (v. 1424) sagt: *Θησεῖ πανώλεις ἑψόμεσθ' ἐφολκίδες*, so nimmt der Dichter absichtlich Bezug auf v. 631 (vgl. v. Wilamowitz, Herakles, zu der Stelle).

---

1) Herakles zu v. 510.

2) Sonst wird es nur (übertragen) gebraucht vom Schimmern der Erde *T* 362 oder vom Rauschen der Wellen (Aesch. Prom. 90; auch Catull 64, 273 cachinni).

4. Die rhetorischen Mittel der *διάνοια*.

Ein äußerst wirksames Mittel zur Erregung des *πάθος* ist unter Umständen die amphibolische Ausdrucksweise, das Wortspiel, und Euripides hat reichlich von diesem Mittel Gebrauch gemacht[1]). Für uns kommen natürlich nur die Stellen in Betracht, wo das Wortspiel *κινητικὸν ἐλέου* ist.

Besonders *χαίρειν* wendet Euripides gern amphibolisch an. Hec. 426 f.: Polyxena sagt ihrer Mutter Lebewohl (*χαῖρ' ὦ τεκοῦσα*); dieses *χαίρειν* nimmt Hekabe in seiner eigentlichen Bedeutung (= gaudere) wieder auf und ihre Antwort wird dadurch in hohem Maße pathetisch: *χαίρουσιν ἄλλοι, μητρὶ δ' οὐκ ἔστιν τόδε.*

Phoen. 618: Polyneikes nimmt Abschied mit den Worten: *μῆτερ ἀλλά μοι σὺ χαῖρε.*

Darauf Jokaste tief ergreifend: *χαρτὰ γοῦν πάσχω.*

Dazu der Scholiast (*MT*): *ὁ δὲ λόγος ἐν εἰρωνείᾳ μετὰ ἤθους*[2]) *καὶ παθητικώτατος.*

Klotz[3]) zitiert zu der Stelle Soph. El. 1457; Aesch. Agam. 538; folgende sind hinzuzufügen:

---

1) Zu Soph. *OT* 264 lesen wir das interessante Scholion: *αἱ τοιαῦται ἔννοιαι οὐκ ἔχονται μὲν τοῦ σεμνοῦ κινητικαὶ δέ εἰσι τοῦ θεάτρου· αἷς καὶ πλεονάζει Εὐριπίδης, ὁ δὲ Σοφοκλῆς πρὸς βραχὺ μόνον αὐτῶν ἅπτεται πρὸς τὸ κινῆσαι τὸ θέατρον.* Die Richtigkeit dieser Angabe ist nachgewiesen durch L. Trautner, Die Amphibolie bei den Tragikern. Progr. Nürnberg, N. Gymn. 1907. Diese Arbeit ist mir im Manuskript vorgelegen.

2) Über dieses *μετ' ἤθους* vgl Roemer, Abh. d. bayer. Ak. der Wiss. Bd. XXII, Abt. 3, S. 592. An mehreren Scholien zu Aristophanes weist der Verfasser nach, daß mit der Formel jedesmal ein besonders glücklicher „Treffer" notiert ist. Ob das überall zutrifft?

3) In seiner Ausgabe (edit. alter. cur. Wecklein).

Alc. 510: Ἄδμητε καὶ σὺ χαῖρε. Der Angeredete erwidert: θέλοιμ' ἂν (Scl. χαίρειν). Ganz ähnlich Or. 1083 ff.

Ba. 1379: Kadmos, seiner Tochter Lebewohl sagend:

χαῖρ' ὦ μελέα
θύγατερ· χαλεπῶς εἰς τόδ' ἂν ἥκοις (Scl. εἰς τὸ χαίρειν).

Andere Beispiele einer pathetischen Amphibolie: Ba. 955: (κρύψιν κρυφθῆναι); 960; 966. J. A. 733; Jon 306.

Verwandt mit den eben angeführten Stellen sind einige Fälle von (subjektiver) Ironie: Med. 509 (ein Musterbeispiel der späteren Rhetoren: τοιγάρ με πολλαῖς μακαρίαν ἀν' Ἑλλάδα ἔθηκας ἀντὶ τῶνδε. Vgl. Rhet. Gr. III pag. 23, 1 ff und 164, 12 Sp.) Tr. 319f.; 332.

Soph. El. 393: diese Stelle ist auch deswegen besonders interessant, weil auch hier das ἐν ἤθει angemerkt ist. Elektra wünscht sich den Tod, um nur fortzukommen aus diesem Hause. Chrysothemis fragt sie:

βίου δὲ τοῦ παρόντος οὐ μνείαν ἔχεις; ΗΛ: καλὸς γὰρ οὑμὸς βίοτος ὥστε θαυμάσαι.

Dazu nun der Scholiast: εἰρωνεύεται ἐν ἤθει. Nun ist aber die Frage der Chrysothemis ersichtlich ad hoc gestellt (der Dichter hat die Antwort im Auge). Soll das ἐν ἤθει vielleicht darauf zielen?

Wir haben noch einige Fälle der objektiven (tragischen) Ironie bei Euripides. Der Meister allerdings dieses Kunstmittels ist Sophokles, besonders im Oedipus rex[1]). Aber auch Euripides erzielt schöne Wirkungen damit: Hipp. 1169 (ἐμὸς πατήρ); Ba. 1242; 1258; J. T. 378, 543, 547. J. A. 642; Med. 916 ff. Überall fast an diesen Stellen hat man das Gefühl,

[1]) Thirlwall on the irony of Sophocles, Phil. 6, 81 ff. und Hug, Philol. 31 (1872).

daß der Dichter die διάνοια ad hoc gestaltet, ganz besonders aber J. A. 595: Der Chor begrüßt Klytämestra und Iphigenie, wie sie eben im Lager ankommen: er preist sie glücklich (als edel geborene) und: ἐπί τ' εὐμήκεις ἥκουσι τύχας.

Der Ausdruck ist amphibolisch (τύχη ist vox media und εὐμήκης schließt den Begriff des diuturnum noch ein); die Beziehung auf den Tod liegt nahe.

Einzelheiten.

Charakteristisch ist es für Euripides, wenn er Ph. 1566 den Ödipus die Frage stellen läßt:

ἃ δὲ τάλαιν' ἄλοχος τίνι μοι, τέκνον, ὤλετο μοίρᾳ.

In dem einen Wort ἄλοχος wird die ganze Tragödie des Ödipus noch einmal lebendig. (Vgl. auch 1695 und 1070). Zweimal nimmt der Dichter in hochpathetischer Situation ein früher gefallenes Wort wieder auf, aber in ganz anderem Sinn, „in schauerlichem Widerspiel" (v. Wilamowitz). Herakles hat den Lykos erschlagen und — schon vom Wahnsinn ergeriffen — will er dem Eurystheus dasselbe Schicksal bereiten (937 f.):

τί . . . πόνους διπλοῦς ἔχω ἐξὸν μιᾶς μοι χειρὸς εὖ θέσθαι τάδε.

Amphitryon nimmt diese Worte später wieder auf, indem er auf die Leichen hinzeigt (1139)[1]):

μιᾶς ἅπαντα χειρὸς ἔργα σῆς τάδε.

Andr. 406 und 444: Andromache ist bereit, an Stelle ihres Kindes zu sterben:

ἐν τῷδε μὲν γὰρ ἐλπίς, εἰ σωθήσεται.

[1]) Vgl. v. Wilamowitz, Herakles (zu der Stelle).

Menelaos — in perfider Weise — bemächtigt sich trotzdem auch des Molossos, um ihn zu töten und höhnt die unglückliche Mutter:

οὔκουν θρασεῖά γ' αὐτὸν ἐλπὶς ἀμμένει.

Die *τόποι* des Mitleids.

Die rednerische Praxis und Theorie zusammen führen in allmäliger Entwicklung dahin, daß bestimmte Formeln und Schablonen sich herausbilden, die bestimmten Zwecken am besten dienen und in dieser Eigenschaft von der Erfahrung sanktioniert werden. Solche Schablonen heißen in der Terminologie der alten Redetechniker *τόποι*, loci (vgl. auch Cicero de orat. III 106 ff.).

In Athen und andern Griechenstädten bestand nun die Instution des Volksgerichtes; die Richter waren vielfach einfache Leute, manchmal vielleicht mit sehr beschränkter mens (*ὁ γὰρ κριτὴς ὑπόκειται εἶναι ἁπλοῦς* Arist. Rhet. 1357a 12). Die Erfahrung zeigte bald, daß derjenige am meisten vor Gericht erreichte, der es am besten verstand, den Richter sich geneigt zu machen bezw., wo das Leben oder ein andres hohes Gut auf dem Spiel stand, zum Mitleid zu bewegen. So bildeten sich aus der gerichtlichen Praxis heraus die loci misericordiae.

Thrasymachos von Chalkedon schrieb solche *ἔλεοι*. Er war ein Zeitgenosse des Euripides; Blaß[1]) setzt seine Blütezeit ungefähr 430—400. Für die Rhetorik bezeichnet sein Auftreten den Beginn einer neuen Periode: demnach muß er ein bedeutender Kopf ge-

[1]) Blass, Attische Beredsamkeit (1887) I, S. 246.

wesen sein. Das läßt sich auch vermuten aus der Schärfe, mit der Plato gegen ihn polemisiert[1]).

Ob Thrasymachos und Euripides in einem persönlichen Verhältnis zu einander standen, wissen wir nicht. Geistige Berührung dürfen wir als sicher annehmen; dafür spricht manches. Vgl. Plato Phädr. 267C *τῶν γε μὴν οἰκτρογόων ἐπὶ γῆρας καὶ πενίαν ἑλκομένων λόγων κεκρατηκέναι τέχνῃ μοι φαίνεται τὸ τοῦ Χαλκηδονίου σθένος*; und dazu Hermias 238, 18: *ὁ γὰρ Χαλκηδόνιος τουτέστιν ὁ Θρασύμαχος ταῦτα ἐδίδαξεν ὡς δεῖ εἰς οἶκτον ἐγεῖραι τὸν δικαστὴν καὶ ἐπισπᾶσθαι ἔλεον γῆρας, πενίαν, τέκνα ἀποδυρόμενον καὶ τὰ ὅμοια.* Auch in den Tragödien des Euripides spielen *γῆρας* und *πενία* eine große Rolle!

Auch in der Stilrichtung haben beide Männer Berührungspunkte. Dionys. de Dem. 3: *ἥν (τὴν μικτὴν λέξιν) ὁ μὲν πρῶτος ἁρμοσάμενος καὶ καταστήσας εἰς τὸν νῦν ὑπάρχοντα κόσμον εἴτε Θρασύμαχος ὁ Χαλκηδόνιος ἦν, ὡς οἴεται Θεόφραστος, εἴτε ἄλλος τις, οὐκ ἔχω λέγειν* (vgl. dazu Blass a. O. S. 252). Seine Theorie ist es, die Aristoteles in der Rhetorik (III c. 1—5) entwickelt, und Aristoteles nennt dort (1404b 25f.) ausdrücklich den Euripides als Vertreter dieser Stilrichtung unter den Dichtern.

Die *ἔλεοι* des Thrasymachos sind vermutlich das Vorbild gewesen für die Behandlung dieses *τόπος* bei den späteren Rhetoren. Auch Aristoteles behandelt die Gemeinplätze des *ἔλεος* in der Rhetorik (1386a 5—16; vgl. auch Poëtik 1456a 34). Von den späteren Rhetoren ist uns eine Abhandlung erhalten „*περὶ ἐλέου*", die unter den Schriften des Apsines überliefert ist (Rhet.

[1]) v. Wilamowitz, Griech. Literatur S. 65.

Gr. I 391 ff. Sp.) Euripides wird darin viermal zitiert! Unter dem Namen des Menander ist ferner eine Rhetorik überliefert „περὶ ἐπιδεικτικῶν“: ein Abschnitt davon handelt von der „Trauerrede“ (περὶ μονῳδίας: Rh. Gr. III S. 434 ff. Sp.).

Derjenige τόπος, der weitaus am häufigsten bei Euripides (auch bei Sophokles) vorkommt, ist das Motiv „Einst und Jetzt“, der „Sturz aus der Höhe“. Vgl. Rh. Gr. I 393, 20 Sp. ἔτι ἔλεον κινήσομεν ἀπὸ τῆς εὐδαιμονίας τῆς πρὸ τοῦ αὐξάνοντες αὐτήν. Cicer. de invent. I 107: primus locus est misericordiae, per quem quibus in bonis fuerint et nunc quibus in malis sint ostenditur. Daß Euripides diesen τόπος mit bewußter Kunst anwendet, sehen wir deutlich Tr. 472 f., wo die Hekabe äußert:

> πρῶτον μὲν οὖν μοι τἀγάθ' ἐξᾆσαι φίλον·
> τοῖς γὰρ κακοῖσι πλείον' οἶκτον ἐμβαλῶ.

Vgl. auch Hel. 417 und J. T. 1121 (Dante im Inferno 5, 121: nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria).

Euripides wendet diesen τόπος an 40 Stellen an: Alc. 914—925 (vgl. Schol. 914); Andr. 2—15; Ba. 1024—1027; 1308—1315; Hec. 55—58; 484—487; 492—496; 808—811; 820—822; 619—622; Herc. 63—69; 508—510; 1192—1194; Suppl. 990—1008; Rhes. 882—884; Tr. 146—152 (vgl. Schol. 150); 190—196; 474—484 (vgl. dazu Rh. Gr. I 394, 9 ff. Sp.) 506—510; 673—678; 1251—1255; 1277—1279; Ph. 1688 f.; 1728 —1731; 1758—1761. Mehr andeutungsweise kommt der τόπος zur Anwendung: Hec. 60 f., 284 f., 581 f.; Hel. 454 f., 456 f.; El. 205 f., 305 f.; Herc. 442 f.; Suppl. 166, 1098 f.; J. T. 510; Or. 968 f.; Tr. 106 f.; 610, 614.

Diesen 40 Stellen des Euripides stehen bei Sophokles 11 gegenüber: OT 1196—1211; 1282—1285, 1379 f., OC 109 f.; Ant. 1161 ff.; Tra. 1090—1106; Phi. 180—190; Ai. 421—427; 487—489 (vgl. Eur. Hek. 347); 501 ff.; 609—615.

Verwandt mit diesem τόπος ist ein zweiter, den Apsines so beschreibt (Rh. Gr. I 393, 6): ἔτι κινήσομεν ἔλεον καὶ ἀπὸ τοῦ καλουμένου παρὰ τὴν ἐλπίδα. Mit dem Beispiel, das ebenda (393, 15) angeführt ist (ἤλπισα γηροβοσκὸν παῖδα ἔσεσθαί μοι. ὁ δὲ οὐ μόνον οὐδὲν τούτων ποιεῖ ἀλλὰ καὶ u. s. w.) bitte ich zu vergleichen Eur. Suppl. 923 und Med. 1033! Arist. Rhet. 1386 a 12: τὸ ὅθεν προσῆκεν ἀγαθόν τι ὑπάρξαι, κακόν τι συμβῆναι:

Andr. 406 ff.; Ba. 1305 ff.; Hec. 351—357, 416, 420 u. 425; Heraclid. 591 ff. (vgl. J. A. 1399); Herc. 217 ff., 458 f, 460 f., 1367 ff.; Suppl. 174 f., 918—924, 1130, 1135—1138; J. A. 905 f., 1223 ff.; Med. 496 ff., 1025—1039; Or. 1029 f., 1050 f.; Tr. 343—347, 484 ff., 747 ff., 1185 f., 1218—1220.

Soph. El. 1127 ff.

Apsines (Rh. Gr. I S. 404, 12 Sp.): κινεῖ δὲ ἔλεον κἂν τοῖς μάλιστα καὶ ὁ τῆς ἐντολῆς καλούμενος τόπος. Euripides verwendet diesen τόπος: Alc. 363 ff.; Andr. 415 ff.; Hec. 372 ff.; Heracl. 574 ff.; Herc. 1360 ff.; I. A. 1438, 1449; I. T. 699 ff.; Or. 283, 1065 ff.; Tr. 458; Ph. 1447 ff.

Sophokles: OT. 1446 ff., 1462, 1503 ff., 1631 ff.; Tra. 1199; Ai. 579.

Κινεῖ δὲ ἔλεον καὶ ἡ τῶν ἐχθρῶν ἐπ' αὐτοῖς ἐσομένη χαρὰ δηλουμένη καὶ νὴ Δία τις ἡδονή (Rh. Gr. I 402, 23 ff. Sp). Im Anschluß daran wird dann Soph. El. 1153 zitiert: γελῶσι δ' ἐχθροί. Dieser τόπος findet sich auffällig oft bei Sophokles (von ihm haben ihn vermutlich die Rhetoren entlehnt): außer El. 1153 noch

Phi. 257f., 1023, 1125; Ai. 79, 382, 454, 367 (?), 960, 989; El. 807.

Euripides kennt den *τόπος* auch: Heracl. 444; Herc. 285, 459, 1303ff.; Med. 383, 797, 1049.

Κινεῖ δὲ ἔλεον καὶ ἡ ἀνάμνησις ὧν εἶπεν ἢ ἐποίησεν (Rh. Gr. I 402, 11): Ba. 1316ff.; Suppl. 1099ff., 1153f.; I. A. 1220ff.; I. T. 364ff.; Jon. 961; Or. 462; Tr. 1181ff.; El. 1206.

Soph. OC 1197ff.

Bei den Rednern war sehr häufig der *τόπος* der *ὁμοιοπάθεια* (Rh. Gr. I 398, 29). Brachte man doch sogar die Kinder selbst mit vor den Richter, um das Mitleid zu erregen! Aristophanes verspottet das köstlich in den Wespen.

Euripides hat diesen *τόπος* an zwei Stellen: Suppl. 54f. und Med. 344f.

Soph. OC 250 steht in einer interpolierten Szene!

Rh. Gr. I 403, 20 Sp.: *καὶ ἐκ τῆς διαθέσεως τῶν ἀτυχούντων ἔλεόν ἐστι κινεῖν, ὡς Εὐριπίδης τὴν Κλυταιμήστραν ἔλεον εἰσάγει κινοῦσαν αὐτήν μετὰ τὸν τῆς Ἰφιγενείας θάνατον* [I. A. 1173ff.]. Ähnliche Stellen finden wir auch sonst bei Euripides: Alc. 341ff., 861—871, 1084; El. 175ff.

Soph. Phi. 276ff.

Wir konstatieren, daß auch diese rhetorischen Einzelwirkungen in steigendem Maß und häufiger als bei Sophokles sich geltend machen.

Resultate:

Fassen wir die Ergebnisse unsrer Untersuchung kurz zusammen, dann lassen sich folgende Sätze über die Mittel der *ἔλεος*-Erregung bei Euripides aufstellen:

I. In wenigen Tragödien des Euripides wird das Mitleid erregt durch eine großzügige Komposition des Ganzen; der Dichter bevorzugt die Einzelwirkung, die auf einer zweckentsprechenden Szenengestaltung und besonders auf der Führung der *διάνοια* beruht.

II. Euripides durchbricht vielfach die von seinen Vorgängern geschaffene strenge Form des Dramas als eines harmonischen Organismus. In gesteigertem Maße zerstört der Dichter selbst diesen Organismus, um eine theatralische Wirkung zu erzielen: vielfach konnten wir eine Mache ad hoc konstatieren.

III. Die weiblichen *πρόσωπα* treten zum Zweck der Mitleidserregung auffällig in den Vordergrund.

Nachträge.

I. Exkurs zu Hec. 280 (mit schol): der Stil des Scholions weist entschieden in die gute Zeit der Alexandriner. (Vgl. auch Roemer im Philol. S. 49 und Elsperger a. O. S. 31). Aber die Sache birgt eine Schwierigkeit in sich[1]. Das *μὴ οὖσα μετ' αὐτῆς* kann doch nur den Sinn haben: weil sie nicht mit ihr zusammen ist, d. h. weil sie eben einem griechischen Helden, ebenso wie Kasandra und die andern Troerinnen, zugewiesen ist. Die Verteilung der Troerinnen ist bereits (v. 121) vorausgesetzt und natürlich auch schon deswegen als vollzogen anzunehmen, weil ja die Griechen schon auf der Heimfahrt begriffen waren, als der Schatten des Achilleus sie aufhielt (v. 39). Diese Verteilung aber ausdrücklich zu betonen, lag natürlich nicht in der Absicht und nicht im Interesse

[1]) Elsperger hat das ganz übersehen.

des Dichters, als er dieses Stück schrieb, und darum erfahren wir auch nicht, was aus Polyxene bei jener Verteilung geworden ist. Wir müssen also annehmen: Der Scholiast konstatiert sein *ἀπίθανον* im Hinblick auf die Verteilung der Frauen, die der Dichter selbst voraussetzt, oder seine Anmerkung ist ein starker Irrtum. Roemer (Phil. S. 49) sucht, wie ich sehe, der Schwierigkeit zu entgehen, indem er das *μὴ οὖσα μετ' αὐτῆς* interpretiert „da sie wohl einem andern Herrn zugewiesen wurde." Aber zu dieser weitherzigen Erklärung gibt zunächst der Wortlaut des Scholions keine Berechtigung, und dann wäre das doch ein starkes Stück seitens des antiken Erklärers, ein *ἀπίθανον* da zu konstatieren, wo er selbst bezüglich der Voraussetzungen (und Vorlagen) des Dichters nur auf vage Vermutungen angewiesen ist. Einem guten Alexandriner dürfen wir das nicht zutrauen. Wir müssen vielmehr annehmen, daß dem Erklärer, der sich doch sonst im Scholion als ein feiner Kopf dokumentiert, greifbare Tatsachen vorlagen, als er ein *ἀπίθανον* konstatierte. Diese Tatsachen werden aber zu suchen sein a) einmal in den Voraussetzungen, die der Dichter selbst für jene Stelle gegeben hat und dann b) in den Vorlagen, nach denen er seine Tragödie gestaltet hat. Bezüglich a) haben wir oben gesehen: eine Verteilung ist vorausgesetzt. Wir wenden uns zu b): in dem vorausgehenden Teil des Stückes findet sich eine Darstellung, die offenbar auf eine epische Quelle zurückweist (98—140): die Frauen des Chores melden der Hekabe das Erscheinen des Achilleus und schildern die Vorgänge, die dessen Forderung im Lager der Achäer zur Folge hat. Die einen, darunter Agamemnon, geben ihren Willen dahin kund, daß dem Achill das verlangte Opfer verweigert werde, die andern wollen das Verlangen des Achilleus berücksichtigt wissen. Odysseus[1]) gibt den Ausschlag. Die Erzählung ist knapp andeutend gehalten. Daß sie auf eine epische Schilderung zurückgeht, scheint mir besonders auch daraus hervorzugehen, daß für den Dichter absolut kein Bedürfnis vorlag, eine solche weitere Ausführung der einfachen Tatsache, daß die Achäer die Opferung der Polyxena beschließen, selbst zu erfinden.

Weiter auffällig in der Erzählung des Chors ist nun der Passus 123ff.

τὼ Θησείδα δ' ὄζω Ἀθηνῶν, δισσῶν μύθων ῥήτορες ἦσαν· γνώμῃ δὲ μιᾷ συνεχωρείτην, τὸν Ἀχίλλειον τύμβον στεφανοῦν αἵματι χλωρῷ, τὰ δὲ Κασάνδρας λέκτρ' οὐκ ἐφάτην τῆς Ἀχιλείας πρόσθεν θήσειν ποτὲ λόγχης.

Wie kommen Akamas und Demophon hier herein? Meines Erachtens ist doch ein Unterschied zu machen zwischen unserer Stelle und Soph. Phil. 562 (mit schol.), wo der Dichter offenbar nur dem athenischen Theaterpublikum ein Kompliment macht Dann die *δισσοὶ μῦθοι*? Ist das eine leere Redensart des Dichters, ohne daß etwas Greifbares dahinter liegt[2])? Die Scholien führen uns auf den tatsächlichen (epischen) Hintergrund (Schw. I S. 24, 9): *ἔλεγε γὰρ ὁ μὲν εἷς ὡς δεῖ τὸν Ἀχιλλέα τιμᾶν καὶ θῦσαι αὐτῷ τὴν Πολυξένην, ὁ δὲ ἕτερος ἔφασκεν ὡς οὐ δεῖ ἀγέραστον καταλεῖψαι τὸν Ἀχιλλέα, ἀλλὰ κυρωθῆναι τὴν ψῆφον καθὰ περὶ αὐτοῦ ἐκρίναμεν.*

---

[1]) Das ist auch sonst überliefert. Siehe bei Roscher (Polyxena).

[2]) So meint Wecklein, N. Jahrb. 101, S. 573. G. Hermann (in seiner Ausgabe zu der Stelle) hat viel richtiger gesehen.

Der Gegensatz zwischen den beiden Rednern liegt darin, daß der eine ausdrücklich die Opferung der Polyxena empfiehlt, während der andere nur allgemein davon spricht, dem Achill sei ein Opfer zu bringen. Das Nähere will der zweite Redner noch nicht gleich entschieden wissen; er will die Polyxena offenbar retten.

Ist dieses Scholion auch eine leere Kombination, nur aus den Worten des Dichters gewonnen, ohne realen Untergrund? Also ergibt sich; der eine Theseide will offenbar Polyxena in Schutz nehmen, ohne dem Achill überhaupt jede Genugtuung zu verweigern. Dieser Theseide — wir wissen noch nicht welcher — hat ein Interesse an Polyxena. Kann dieses Interesse nicht in dem Sinn gedeutet werden, daß damit die oben behandelte Schwierigkeit ihre Lösung findet: Polyxena bei der Verteilung, die der Dichter voraussetzt und die seine Vorlage ausführlich behandelte, dem einen der Theseiden zugeteilt?

Zur Gewißheit wird mir diese Vermutung durch die Darstellung auf einer Schale des Brygos[1]), die bisher große Schwierigkeit machte: Priamos sitzt in der Mitte der Szene auf einem Altar und streckt abwehrend die Hände aus gegen den anstürmenden Neoptolemos[2]). Beide sind durch Inschriften und Darstellung gekennzeichnet. Links vom Altar schreitet zögernd, langsam, mit gebogenen Knieen, eine Frau, die sich umblickt. Sie wird davongeführt

[1]) Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei Ser. I, Taf. 25. Text S. 116. Auch die Literatur ist hier angegeben. Robert (Bild und Lied S. 61 ff.) hat die Stelle Eur. Hec. 123 ff. nur ungenau angesehen, ohne die Scholien zu Rat zu ziehen.

[2]) Ich beschränke mich auf das für uns hier Wesentliche.

von einem rüstigen Helden, der lebhaft ausschreitet." Durch Inschrift sind beide Figuren bezeichnet als Polyxene und Akamas. Ein Verschreiben (für Äthra) ist ausgeschlossen, da die Frau jugendlich ist[1]).

Diese Verbindung der Polyxena mit Akamas hat allerdings nie ein wesentliches Moment der Sage gebildet. Athen hat ja erst im jüngeren Epos Eingang gefunden in den trojanischen Sagenkreis und zu Athen muß der Dichter der sonst verschollenen „Akamas-Polyxena"-Episode in näherer Beziehung gestanden sein. Wenn er einen athenischen Helden an der Verteilung teilnehmen lassen wollte, was lag da näher, als ihm die Polyxena zuzuweisen, die der älteren Tradition zufolge noch „frei" war, da sie vorläufig für Achill nur „reserviert" war. Die Versammlung der Achäer, die Reden des Akamas und Demophon müssen bedeutsame Momente dieses Epos gewesen sein, auf das uns Euripides und Brygos zurückweisen.

II. Exkurs zu J. A. 1179:

τοιόνδε μισθὸν καταλιπὼν πρὸς τοὺς δόμους.

Der Vers ist schwer verdorben; man hat verschiedene Sanierungen der Stelle vorgeschlagen[2]), aber m. E. den eigentlichen Sitz der Korruptel nicht erkannt. Ich vermute, statt *καταλιπών* war ursprünglich dagestanden *καταβαλών*. Man vergleiche mit unserm Vers den vorangehenden v. 1171: dort lesen wir *καταλιπών μ' ἐν δώμασιν*. Dieses *καταλιπὼν* ist dem Abschreiber einige Zeilen später wieder in die Feder gekommen. *καταβαλὼν* würde den guten Sinn geben: nachdem er einen solchen Preis gezahlt hat (vgl. Alciphr. I, 12 *ἐπεὶ*

[1]) Das Nähere (auch über den Rest der Darstellung) bei Furtwängler a. a. O.

[2]) Vgl. Wecklein, Krit. Ausg., Anhang.

δὲ τὸν μισθὸν πολὺν κατεβάλετο). Der τραγικὴ λέξις gehört allerdings die Verbindung nicht an; wie oft aber greift Euripides gerade zur εἰωθυῖα λέξις, wenn sie nur bezeichnend ist! Und das πάθος unserer Stelle verlangt einen starken Ausdruck.

Schwierigkeit macht noch das πρὸς τοὺς δόμους. Es läßt sich vielleicht so erklären: im Hinblick auf seine Familie (Menelaos).

Lebenslauf.

Ludwig Mader, prot. Konfession, wurde geboren am 7. März 1883 zu Obermoschel (Rheinpfalz) als Sohn des Landwirts Adam Mader und seiner Ehefrau Elisabeth, geb. Hill.

Nachdem er die Volksschule in Obermoschel besucht hatte, trat er in die 5. Klasse des Kgl. humanistischen Gymnasiums zu Kaiserslautern über; vom Herbst 1898 an besuchte er das humanistische Gymnasium zu St. Anna in Augsburg, das er im Sommer 1902 absolvierte.

Darauf studierte er auf den Universitäten zu München, Berlin, Erlangen klassische Philologie und Archäologie. Nach Ablegung des 1. und 2. Abschnittes der Prüfung für das Lehramt in den philosophisch-historischen Fächern wurde er im Herbst 1906 dem pädagogisch-didaktischen Seminarkurse am Kgl. humanistischen Gymnasium in Erlangen zugewiesen.

Am 14. März 1907 wurde er zum Oberlehrer am Gymnasium in Bückeburg ernannt.

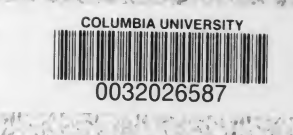
Der Tag der Promotionsprüfung war der 11. März 1907.

Seiner Staatsangehörigkeit nach ist der Verfasser Bayer.

Auch an dieser Stelle fühlt er sich verpflichtet, Herrn Professor Roemer in Erlangen für die reiche Anregung und das liebenswürdige Entgegenkommen in den die vorliegende Arbeit betreffenden Fragen herzlichsten Dank auszusprechen.






COLUMBIA UNIVERSITY
0032026587